

Treball de fi de grau

Títol

**El camí de Jonas Mekas des del realisme social fins a
la poètica cinematogràfica**

Autor/a

Sergi Álvarez Riosalido

Tutor/a

Ludovico Longhi

Grau

Comunicació Audiovisual

Data

30 de maig del 2014

Full Resum del TFG

Títol del Treball Fi de Grau: El camí de Jonas Mekas des del realisme social fins a la poètica cinematogràfica

Autor/a: Sergi Álvarez Riosalido

Tutor/a: Ludovico Longhi

Any: 2014

Titulació: Grau en Comunicació Audiovisual

Paraules clau (mínim 3)

Català: Jonas Mekas, cinema, realisme, underground, diaris filmats, avantguarda, subjectivitat

Castellà: Jonas Mekas, cine, realismo, underground, diarios filmados, vanguardia, subjetividad

Anglès: Jonas Mekas, cinema, realism, underground, diary film, Avant-Garde, subjectivity

Resum del Treball Fi de Grau (extensió màxima 100 paraules)

Català: Jonas Mekas (Semeniškai, 1922), cineasta nord-americà d'origen lituà, ha estat una figura clau a l'hora d'articular una cultura underground a Nova York des dels anys seixanta. Mekas s'ha mantingut ferm al llarg de la seva trajectòria per tal d'aconseguir la màxima independència possible i fer allò que sentia en cada moment de la seva vida. D'aquesta manera, ha esdevingut un dels cineastes més lúcids de l'avantguarda cinematogràfica estatunidenca que alhora ha reflexionat sobre el mitjà d'una forma crítica. El cineasta, reconegut per cultivar el gènere del diari filmat, realitza un recorregut que inicia en el realisme social i finalitza en aquest cinema underground.

Castellà: Jonas Mekas (Semeniškai, 1922), cineasta norteamericano de origen lituano, ha sido una figura clave para articular una cultura underground en Nueva York desde los años sesenta. Mekas se ha mantenido firme a lo largo de su trayectoria con tal de conseguir la máxima independencia posible y hacer aquello que sentía en cada momento de su vida. De esta manera se ha convertido en uno de los cineastas más lúcidos de la vanguardia cinematográfica estadounidense que a su vez ha reflexionado sobre el medio de una forma crítica. El cineasta, reconocido por cultivar el género del diario filmado, realiza un recorrido que inicia en el realismo social y llega hasta este cine underground.

Anglès: Jonas Mekas (Semeniškai, 1922), a Lithuanian-born American filmmaker, has been an important figure to articulate an underground culture in New York since the sixties. Mekas has remained strong throughout his career in order to get maximum independence and to do what he has felt every moment in his life. Thus he has become one of the most brilliant filmmakers of the American avantgarde cinema and he has been able to reflect on the medium critically. Mekas, who is known for growing the genre of diary film, takes a journey that begins in the social realism and reaches the underground cinema.

Compromís d'obra original*

L'ESTUDIANT QUE PRESENTA AQUEST TREBALL DECLARA QUE:

1. Aquest treball és original i no està plagiat, en part o totalment
2. Les fonts han estat convenientment citades i referenciades
3. Aquest treball no s'ha presentat prèviament a aquesta Universitat o d'altres

I perquè així consti, afegeix a aquesta plana el seu nom i cognoms i la signatura:

Sergi Álvarez Riosalido

***Aquest full s'ha d'imprimir i lliurar una còpia en mà al tutor abans la presentació oral**

Resum

Jonas Mekas, cineasta nord-americà d'origen lituà, és una de les persones a través de les quals es pot personificar les fites del cinema *underground* estatunidenc. Amb el seu treball com a crític, distribuïdor, exhibidor i cineasta, Mekas ha facilitat l'articulació d'una contracultura al voltant d'aquest tipus de cinema i al qual ha donat visibilitat alhora que ha projectat la carrera de molts cineastes amb una vocació experimental.

Mekas realitza un camí en el desenvolupament del seu plantejament teòric que el porta del realisme social i una gran influència dels postulats de Bazin a la defensa d'un cinema alternatiu dins del marc de la cultura *underground* que en un primer havia criticat amb força per la dèbil relació que s'establia entre la realitat i els films que es produïen.

És a partir del coneixement de l'obra d'autors com Cassavetes, Frank i Leslie quan el cineasta lituà reivindicarà un tipus de cinema sense voluntat moralitzadora i governat per la intuïció. Dins d'aquest corrent cinematogràfic i contracultural Jonas Mekas desenvoluparà el seu treball com a cineasta amb una mirada pròpia envers la realitat.

Al llarg de la seva obra, Jonas Mekas planteja un apropament, tant des d'una perspectiva pràctica com teòrica, a la representació de la realitat a través del cinema i amb una veu en primera persona. Es tracta de fer un cinema que canti la bellesa del món i que alhora ofereixi el més íntim de l'individu a través de la materialització de les vivències de la persona, que ara, un cop filmades, són records.

Així doncs, en aquest treball s'aprofundeix en l'obra crítica i cinematogràfica d'un cineasta que, en definitiva, té un profund respecte per la realitat i que alhora aconsegueix produir un tipus de cinema que no es veu presoner d'aquesta realitat sinó que la transposa en fotogrames mitjançant la recerca d'allò transcendent en allò contingent.

Índex

1. Preludi	3
2. Marc teòric	6
2.1. El realisme de postguerra	6
2.1.1. La modernitat i el realisme	8
2.1.2. André Bazin i les teories del realisme	10
2.2. El cinema <i>underground</i> estatunidenc	15
3. Metodologia	20
3.1. Objecte d'estudi	20
3.2. Objectius, hipòtesis i preguntes a investigar	21
3.3. Procediment	21
4. Mekas fins a la imatge de vida	22
4.1. El camí del realisme social fins a la poètica cinematogràfica	22
4.2. Sons i imatges en moviment. Jonas Mekas cineasta	31
4.2.1. <i>Guns of the Trees</i> (1961)	31
4.2.2. <i>Walden</i> (1969)	35
4.2.3. <i>Reminiscences of a Journey to Lithuania</i> (1972)	38
4.2.4. <i>Lost, Lost, Lost</i> (1976)	42
4.2.5. Cinema i vida	46
4.3. Realitat interior i exterior	48

5. Conclusions	51
6. Bibliografia i filmografia	54
6.1. Bibliografia	54
6.1.1. Monografies i articles sobre Jonas Mekas	54
6.1.2. Llibres i articles de Jonas Mekas	56
6.1.3. Bibliografia general	57
6.2. Filmografia	61
6.2.1. Filmografia de Jonas Mekas	61
6.2.2. Filmografia general citada	64

1. Preludi

Jonas Mekas (Semeniškai, 1922), cineasta nord-americà d'origen lituà, s'ha mantingut ferm al llarg de la seva trajectòria com a director per tal d'aconseguir la màxima independència possible i fer allò que sentia en cada moment de la seva vida. D'aquesta manera Mekas ha esdevingut un dels cineastes més lúcids de l'avantguarda cinematogràfica estatunidenca i alhora ha reflexionat sobre el mitjà més enllà de les seves formes narratives. Amb l'estrena d'un dels seus llargmetratges més coneguts, *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* (2000), posa en evidència qüestions transcendents perfectament sintetitzades pel filòsof Zygmunt Bauman a l'article *Art, mort i postmodernitat*¹: es poden esculpir valors eterns a través del cinema? Pot l'art, en definitiva, convertir l'efímer en un tema etern?

En aquesta direcció l'autor lituà sembla conduir cap a algunes hipòtesis realment interessants. Seguint amb el plantejament de Susan Sontag², Mekas confia en la possibilitat de capturar la bellesa d'una realitat que uns mitjans com la fotografia i el cinema necessiten. Perquè encara hi ha una realitat que «existeix amb independència de les temptatives per afeblir-ne l'autoritat»³. Per tant, i com il·lustra el títol del film citat, el cinema ens pot regalar *breus espurnes de bellesa* i aquesta experiència efímera, sorpresa i captada per la càmera, es pot fer eterna. La pel·lícula en qüestió, planteja una reflexió sobre la relació entre el cinema i la realitat, com també Jonas Mekas ha aprofundit al llarg de la seva carrera cinematogràfica. Aquest llarg recorregut crític i creatiu constitueix l'objecte d'estudi del treball present.

¹ BAUMAN, Zygmunt. "Arte, muerte y postmodernidad" ["On Art, Death and Postmodernity, and What They Do To Each Other", 1998]. Dins: *Arte, ¿líquido?* Madrid: Ediciones sequitur, 2007, pàg. 23

² SONTAG, Susan. *Davant el dolor dels altres* [*Regarding the Pain of Others*, 2003]. Barcelona: Proa, 2003

³ *Ibid.*, pàg. 103

Així doncs, a continuació s'inicia un itinerari que recorre l'obra de Jonas Mekas, que contempla els seus diaris i articles i, finalment, la producció cinematogràfica com a conseqüència del seu pensament.

Els motius que em porten a triar Jonas Mekas són diversos. En primer lloc hi ha una voluntat d'aprofundir en la figura d'un cineasta amb una llarga trajectòria, encara viu i actiu fins al moment, marcat per una experiència tràgica com és la Segona Guerra Mundial i el seu posterior exili als Estats Units. Es tracta d'un autor que, com s'esmentava, ha reflexionat sobre el mitjà i va ser un element clau del panorama (contra)cultural als anys seixanta, des de la direcció editorial de la revista *Film Culture* (1954) fins al fet de ser responsable de l'arxiu de cinema experimental *Anthology Films Archives* (1970), un centre internacional d'estudi, conservació i exhibició de films actiu encara avui dia⁴. A més, Mekas ha liderat el cinema experimental nord-americà i el *New American Cinema Group*, una alternativa al cinema de Hollywood, però que a nivell de comunitat agrupa escriptors *beat*, artistes plàstics que barregen diferents arts i els propis cineastes de l'avantguarda novaïorkesa.

«En cap carrera les proves i triomfs del cinema alternatiu s'han exemplificat d'una forma tan completa com en el cas de Jonas Mekas; en els seus esforços com a cineasta, teòric, crític, arxiver, exhibidor, distribuïdor, publicista incansable, i en molts casos financer sacrificat per a d'altres cineastes. I aquest autodenominat boig furiós del cinema va ser qui va enriquir la genialitat de l'underground. També va produir un dels pocs models de cinema que acomplís totalment el seu programa ètic i estètic, i fins i tot va obrir el camí a la creació d'institucions necessàries per a la seva supervivència. Sense Film Culture, sense la Film-Makers's Cooperative, sense l'Anthology Film Archives, en cadascuna de les quals va tenir un paper important, la

⁴ L'Anthology Film Archives (AFA) ha mantingut un ritme constant d'activitat des dels seus inicis i encara avui dia es realitzen passis diaris, debats i festivals. Es poden consultar totes les activitats que hi ha programades a anthologyfilmarchives.org (darrera consulta 10 de març del 2014)

nova percepció social i renovació imaginativa hauria estat un somni si no hagués estat per ell i aquest nou cinema. Des de l'altra banda, per a Mekas el cinema independent es va convertir en el vehicle de la seva vida psíquica, artística, social i professional, que les va poder integrar per calmar la seva alienació⁵ i, finalment, trobar la seva segona pàtria»⁶.

Tal com planteja Fernández Labayen «qualsevol anàlisi de l'obra crítica de Jonas Mekas ha de partir de l'ambivalència que implica la evolució del seu posicionament teòric»⁷ ja que es produeix tot un desenvolupament en el seu pensament que el porta des del neorealisme fins a la defensa d'un cinema experimental, el màxim exponent del qual és Brakhage, tot i que també el desenvolupen altres autors, que en un primer moment Mekas havia criticat amb força. Aquest camí es produeix des de l'arribada del cineasta als Estats Units fins a la consolidació de l'*underground* durant els seixanta i queda retratat especialment a través dels seus escrits (diaris i articles en mitjans com *Film Culture*) i posteriorment amb la seva obra cinematogràfica. Així doncs, dins del marc teòric s'aprofundirà sobre la qüestió del realisme –posant especial atenció al realisme de postguerra– i el cinema *underground* estadunidenc per tal d'establir un recorregut entre aquests moviments, en la línia del que planteja David E. James⁸, com a evolució del pensament de Mekas reflectit en els seus articles, diaris i films.

⁵ Provocada per l'exili de Lituània cap als Estats Units

⁶ JAMES, David. E. "Making Us More Radiant: Jonas Mekas". Dins: *Allegories of Cinema. American Film in the Sixties*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1989, pàg. 100

⁷ FERNÁNDEZ LABAYEN, Miguel. "Jonas Mekas y el problema de la verdad: reflexiones críticas en torno a lo real". Dins: *Puntos de vista. Una mirada poliédrica a la historia del cine*. Barcelona: Editorial UOC, 2009, pàg. 121

⁸ Vegeu JAMES, David E. *Op. cit.* 1989

2. Marc teòric

2.1. El realisme de postguerra

Als anys noranta Jean-Luc Godard proposava una reflexió envers la funció del cinema al llarg de la història i sobre com «les ficcions havien mostrat els grans esdeveniments i havien acabat reflectint les contradiccions de la seva pròpia contemporaneïtat»⁹. Segons Godard i fins a l'arribada de la televisió, el cinema havia adquirit un caràcter documental i d'observador de les tragèdies del segle. Però malgrat la televisió, després de la Segona Guerra Mundial, durant els anys cinquanta i seixanta, les teories realistes tenen una gran acceptació i el realisme com a concepte estètic pren protagonisme en el mitjà filmic.

És a finals del segle XIX quan, a través d'una pintura i literatura realista, es comença a formalitzar aquest realisme que també veurà la seva adaptació cinematogràfica. Un debat representatiu va ser el que es donava entre Bertolt Brecht i György Lukács, que debatien les possibilitats del distanciament estètic envers la mimesi com a possibles formes per accedir a la realitat.

Aquesta tradició realista veurà la seva eclosió al cinema principalment amb el neorealisme italià, una vegada ha acabat la Segona Guerra Mundial. L'aportació principal d'aquest moviment és la construcció d'un discurs que contempla el cinema com un art realista a través del qual s'estableix un compromís amb aquesta realitat. L'objectiu, per tant, d'aquest cinema no és «explicar històries que s'assemblin a la realitat, sinó convertir la realitat en històries»¹⁰ i fer un cinema en què es preservi la quotidianitat i aquest valor real.

⁹ QUINTANA, Àngel. *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*. Barcelona: Acantilado, 2003, pàg. 165

¹⁰ FERNÁNDEZ LABAYEN, Miguel. "Pensar el cine. Un repaso histórico a las teorías cinematográficas". Dins: *Portal de la Comunicación InCom-UAB*, 2008; <http://www.portalcomunicacion.com/lecciones_det.asp?id=39> (darrera consulta 2 d'abril del 2014)

Darrere de la idea del realisme hi ha dues influències que porten per camins ben diferents. El primer model es basa en un realisme que pretén ser transparent en el procés de la representació. Aquest model, fill del teatre aristotèlic, va aconseguir la seva hegemonia a la narració cinematogràfica el màxim exponent de la qual és el cinema clàssic de Hollywood. En aquest cas, apunta Quintana:

«l'excessiva preocupació pel problema de la verosimilitud d'allò representat ha acabat generant un efecte d'irrealitat respecte als mons mostrats»¹¹.

Des d'aquest punt de vista, cal distingir el model de realisme formal o verosimilitud, fonamentat en la representació transparent, i el segon model, un model de realisme en el qual aquesta transparència «es posa al servei d'una revalorització del món»¹². D'aquesta manera el realisme deixa de ser un aspecte formal com passa al primer model per passar a convertir-se en un reflexe d'un posicionament ètic envers la realitat.

En la línia que s'esmentava d'aquest compromís amb la realitat es troba l'aportació filmogràfica i crítica de Roberto Rossellini. La seva pel·lícula de 1945, *Roma città aperta*, constitueix l'acte fundacional per al neorealisme i, a través de la reflexió sobre la funció del mitjà cinematogràfic enriqueix intel·lectualment el moviment en qüestió. Aquest respecte total envers la realitat com a única font de filmació porta a Rossellini a tenir una visió cap al muntatge com a quelcom no essencial perquè, com va dir el director a una entrevista per a *Cahiers du Cinéma*, «les coses són allà, llavors, per què manipular-les?»¹³. Jacques Aumont desenvolupa posteriorment aquest concepte en un context «d'una ontologia del cinema que el proposava com un art de la realitat i no de la imatge, (...) una declaració d'intencions amb vistes a una reproducció de la realitat tal

¹¹ QUINTANA, Àngel. *Op. cit.* 2003, pàg. 107

¹² *Ibid.*, pàg. 107

¹³ ROSSELLINI, Roberto. *El cine revelado [Le cinéma révéle]*, 1984]. Barcelona: Paidós, 2000, pàg. 82

qual, de la vida tal com és, d'un real que ha d'intentar-se reproduir en la seva ambigüitat immanent, sense donar-li un sentit forçosament arbitrari»¹⁴.

Ens trobem, per tant, a finals dels anys 40, un moviment com el neorealisme que «aspirava a l'expressió immediata de la realitat»¹⁵ amb un cineasta com Rossellini amb una relació de respecte total cap a la realitat, el qual filmava amb la voluntat de no manipular ni forçar el sentit dels esdeveniments. Alhora, Rossellini no pretenia que la realitat signifiqués per ella mateixa; fins i tot cineastes vinculats al documental «necessiten un criteri que permeti determinar el sentit de la realitat»¹⁶.

2.1.1. La modernitat i el realisme

El neorealisme representa per al cinema el primer moviment modern en la mesura que «suposa una nova mirada sobre el món i de problemàtica moral relacionades amb la Història i les seves catàstrofes col·lectives»¹⁷. Un retorn a allò real deixant de banda el gest teatral, en què es fa front a la misèria causada per la Segona Guerra Mundial. Giles Deleuze a la seva fonamental lectura filosòfica de la modernitat cinematogràfica relaciona el neorealisme amb al Nouvelle Vague.

El neorealisme, que segons apunta Deleuze tenia una forta consciència intuitiva de la *nova imatge naixent* que la Nouvelle Vague francesa va ser capaç d'assumir de manera que...

«...la forma-vagabunderia s'allibera de les coordenades espai-temporals que encara li quedaven del vell realisme social i es posa a

¹⁴ AUMONT, Jacques. *Las teorías de los cineastas [Les théories des cinéastes, 2002]*. Barcelona: Paidós, 2004, pàg. 82

¹⁵ *Ibid.*, pàg. 82

¹⁶ *Ibid.*, pàg. 83

¹⁷ FONT, Domènec. *Paisajes de la modernidad*. Barcelona: Paidós, 2002, pàg. 32

valer per ella mateixa com a expressió d'una nova societat, d'un nou present pur»¹⁸.

Hi ha una sèrie de directors les històries dels quals estan protagonitzades per...

«...una raça de personatges encantadors, commovedors, fregats pràcticament només pels esdeveniments en què es veuen implicats, encara per la traïció o la mort i pateixen i es donen esdeveniments foscos que concorden tant malament com les porcions de l'espai qualsevol que recorren»¹⁹.

Aquests tipus de personatges es revelen de forma evident a l'obra de directors com Chabrol (*Le beau Serge* i *Les cousins*), Rohmer (sèrie dels *Contes moraux*), Truffaut (*Tirez sur le pianiste*), Rivette (*Paris nous appartient*) i Godard (*À bout de souffle* i *Pierrot le fou*).

Domènec Font a *Paisajes de la modernidad* planteja una altra possibilitat, oferint matisos en el punt de partida i d'arribada, considerant la prefiguració moderna del neorealisme en les idees de l'autor Cesare Zavattini i André Bazin abans que a les pel·lícules de De Sica, Lattuada o Visconti. Per una altra banda, el veritable gest modern de Rossellini no rau en la seva trobada amb el real sinó en què,

«sense abandonar la realitat, més aviat aferrant-se literalment a ella, torna la mirada cap a l'interior, cap al procés intern dels éssers i les aparences, a l'indret tant d'allò que es diu com el que no. En definitiva, una qüestió moral»²⁰.

¹⁸ DELEUZE, Gilles. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I* [*L'image-mouvement. Cinéma I*, 1983]. Barcelona: Paidós, 1984, pàg. 296

¹⁹ *Ibid.*, pàg. 296

²⁰ FONT, Domènec. *Op. cit.*, pàg. 32

Seguint amb la figura de Rossellini, Domènec Font ressalta una reflexió de Jacques Rivette al número 46 de *Cahiers du cinéma* (1955) segons el qual *Viaggio in Italia* (1954), abans que tota la producció del període neorealista, destaca no per «la moral de la representació (...) sobre la deriva sentimental d'un matrimoni durant el viatge, sinó la veritat revelada»²¹. Font també presenta la tesi d'Alain Bergala segons qui, a diferència de les anteriors *Stromboli terra di Dio* (1950) i *Europa '51* (1952), que estan organitzades sobre un trauma com és la postguerra, a *Viaggio in Italia* no tenen protagonisme les ombres de la guerra sinó que...

«...en el seu lloc s'ha instal·lat el buit que és, probablement, allò que alimenta el gest de ruptura de Rossellini i la seva reivindicació plena per part dels futurs cineastes de la Nouvelle Vague»²².

2.1.2. André Bazin i les teories del realisme

El gran teòric del neorealisme italià va ser Guido Aristarco que va proposar fer un pas més enllà de la quotidianitat neorealista²³ donant peu al que va anomenar *realisme crític*, «un realisme no descriptiu, sinó aquell que dialoga moralment amb allò diari»²⁴. Aquest plantejament té la seva continuïtat amb els treballs de Siegfried Kracauer i André Bazin, considerat el teòric més important del realisme cinematogràfic per com va desenvolupar les seves idees entorn a aquesta qüestió. Així ho planteja Àngel Quintana quan exposa la rellevància del teòric francès en les teories del realisme:

²¹ *Ibid.*, pàg. 33

²² *Ibid.*, pàg. 33

²³ Per als autors que s'emmarquen dins del moviment neorealista cap fet de la realitat no és banal i és per això que es pot parlar d'una democratització del cinema en la mesura que qualsevol cosa pot ser susceptible a ser representada. Com es comentava anteriorment, hi ha una concepció del cinema per part d'aquests autors més propera a aquest mitjà com a eina social que no pas com a mer entreteniment.

²⁴ FERNÁNDEZ LABAYEN, Miguel. *Op. cit.* 2008

«Gràcies a la seva activitat crítica, Bazin va poder utilitzar una sèrie d'exemples que li van permetre elaborar una teoria basada en la reivindicació dels models de composició, els moviments de càmera i les formes de muntatge que condueixen cap al respecte pels factors constitutius de la realitat física situada enfront de la càmera. El model d'obra cinematogràfica que Bazin reclamava en els seus textos teòrics només va existir, en la immediata postguerra, com una tendència necessària que es va manifestar en alguns trets estilístics concrets disseminats en l'obra d'alguns cineastes. Però aquest model va servir per anunciar una sèrie de transformacions que van conduir el cinema cap a l'imminent renovació dels anys seixanta.»²⁵

En aquest sentit, Jean Renoir –i de forma específica el seu film *La Règle du jeu* (1939)– resumeix el pensament de Bazin en la mesura que hi ha una revolució en dos sentits: en primer lloc per «l'ampliació del marc de realitat de la pantalla fins que s'aconsegueix convertir-la en un tot obert cap el món»²⁶, i en segon lloc el fet de buscar «l'autoreflexivitat mitjançant la posada en evidència dels materials constitutius de l'artifici de l'escena»²⁷.

Bazin va tractar en els seus escrits i conferències en cine clubs els principals elements que van marcar la seva teoria sobre el realisme i especialment en el moment en què es considera el cinema com un mitjà d'expressió tècnic el valor del qual es trobava precisament en el respecte envers el món físic, la matèria d'aquest món físic. Per aquí vindrà la principal oposició als cineastes formalistes (Epstein, Eisenstein, Arnheim...) els quals «pretenien validar el poder de representació com a propietat artística»²⁸ considerant el muntatge l'element principal d'aquesta creativitat que ordena la realitat

²⁵ QUINTANA, Àngel. *Op. cit.* 2003, pàg. 119

²⁶ *Ibid.*, pàg. 120

²⁷ *Ibid.*, pàg. 120

²⁸ *Ibid.*, pàg. 122

segons la pensa el creador. Aquests cineastes, per tant, destaquen –i s’allunyen de la teoria de Bazin– per la seva voluntat de superar la mera reproducció de la realitat a través de la ment creadora, escapant de la imitació del món, de la realitat immediata. La resposta de Bazin a la teoria formativa va ser la defensa d’un cinema «que es mantenia fidel a la tradició reproductora de la imatge, al somni d’arribar a aconseguir la duplicació prometeica del món físic, somni que ja es trobava, de forma latent, en la pròpia invenció del cinematògraf»²⁹.

La concepció del procés cinematogràfic segons Bazin està en la línia de les reflexions de Roland Barthes sobre la *càmera lúcida* ja que Bazin també pensa el cinema com un procés de momificació, la congelació d’un instant de vida que passa a l’eternitat, en què es revela allò real :

*«Per molt que ens esforcem a concebre-la vivent (i aquest deler de treure vivent no pot ser sinó la denegació mítica d’un malestar de mort), la Fotografia és com un teatre primitiu, com un Quadre Vivent, figuració de la cara immòbil i maquillada sota la qual veiem els morts.»*³⁰

I Barthes, com Bazin, es preocupa per trobar allò intrínsec de la fotografia, en un procés d’abstracció. Bazin, que es va preocupar realment per aquesta ontologia a l’àmbit cinematogràfic³¹, va determinar tres aspectes que han marcat la història de la representació artística: la il·lusió, la convenció i la imitació. Per a Bazin, allò interessant era veure com les arts visuals «havien anat avançant cap a una sèrie de fites realistes fins arribar a materialitzar el mite del *cinema total*, basat en la idea de la

²⁹ *Ibid.*, pàg. 123

³⁰ BARTHES, Roland. *La càmera lúcida* [*La chambre claire. Note sur la photographie*, 1980]. Mallorca: Leonard Muntaner Editor, 2007, pàg. 54

³¹ El fet que un dels principals objectius de Bazin sigui definir què és i què no és legítimament cinematogràfic, segons Fernández Labayen, fa de André Bazin un teòric essencialista. També és un teòric evolucionista ja que «la tècnica es desenvolupa cap a allò que es considera un *cinema total* i aquesta evolució és inexorable, predeterminada en la seva essencialitat, teleològica». Vegeu FERNÁNDEZ LABAYEN, Miguel. *Op. cit.* 2008

reproductibilitat del món, present de forma idealista en nombrosos mites culturals al llarg de la història de la humanitat»³². És per això que quan es refereix al mite que dirigeix la invenció del cinema exposa que aquest és «el mite del realisme integral, d'una recreació del món a la seva imatge, una imatge sobre la qual no pesaria la hipoteca de la llibertat de irreversibilitat del temps»³³. La fotografia, per tant, aporta al cinema la seva essencial objectivitat i aquest es mostra «com la realització en el temps de l'objectivitat fotogràfica»³⁴.

Alhora, Bazin planteja la dualitat entre els cineastes «que creuen en la imatge i els que creuen en la realitat»³⁵, entre aquells que intervenen sobre l'escena (tradició artística expressionista) i el que no intervenen, de tradició realista. Es contraposen la visió de la imatge cinematogràfica com un retaule pictòric i expressiu envers una imatge que mostra unes dades del món que tenen validesa pròpia i per elles mateixes. Allò que interessa de les imatges, doncs, és allò que mostra la veritat de les coses i és en aquest sentit que el director realista «ens apropa als fets filmats buscant, a les marques d'allò visible, l'autèntic significat de les coses»³⁶.

En el moment en què s'exposa la teoria hi ha el dubte de com es posen en pràctica aquestes idees i Bazin planteja una sèrie de processos que permetin la representació de la realitat sense caure en la reconstrucció. Això és possible gràcies a una sèrie de «recursos tècnics (...) que han d'evidenciar un desig d'ampliació del camp visual i posar en crisi el valor artístic de la fragmentació mitjançant el muntatge»³⁷. Així doncs, els pla-seqüència prenen un pes especial ja que possibiliten una profunditat de camp major (i una construcció de l'espai) a través d'un fluir de la càmera per l'espai i el temps que

³² QUINTANA, Àngel. *Op. cit.* 2003, pàg. 123

³³ BAZIN, André. *¿Qué es el cine? [Qu'est-ce que le Cinéma?]*, 1958]. Barcelona: Rialp, 1991, pàg. 37

³⁴ *Ibid.*, pàg. 29

³⁵ *Ibid.*, pàg. 82

³⁶ QUINTANA, Àngel. *Op. cit.* 2003, pàg. 127

³⁷ *Ibid.*, pàg. 128

respecta profundament el pro-fílmic. Aquesta mena de recursos (pla seqüència i profunditat de camp) dóna una llibertat a l'espectador i el permet explorar l'espai (el pla) cosa que no permetia el muntatge soviètic, que pretenia incidir en la consciència de l'espectador, ni el model analític del cinema clàssic americà, que trencava tothora la continuïtat i no permetia la revelació d'aquesta realitat.

D'altra banda Bazin exposa la distinció entre l'enquadrament centrípet i la pantalla centrífuga, entre els quals s'estableix una oposició i porta Bazin a buscar «una sèrie de procediments tècnics en els quals els límits de l'espai centrípet de l'enquadrament haguessin estat qüestionats»³⁸. Això el fa donar amb Jean Renoir i Orson Welles que amb aquests recursos (pla seqüència, profunditat de camp, panoràmiques laterals, contrapicats, etc.) són capaços d'ampliar la capacitat reproductora dels seus films.

Tot aquest plantejament no deixa de tenir les seves crítiques i qüestionaments ja que aquesta concepció del realisme comporta una tensió i, com planteja Fernández Labayen «s'acaba proposant unes tècniques més apropiades que unes altres per a l'exploració del real, com si això pogués fer-se de forma automàtica aplicant una sèrie d'eines»³⁹.

A mode d'apunt em sembla interessant destacar el treball de Siegfried Kracauer que, com Bazin, va defensar un realisme cinematogràfic però en el seu cas vinculat a la vessant psicològica. Una realitat profunda, psicològica però alhora social, que representés l'imaginari i obsessions de països, comunitats, etc., ja que, en primer lloc les pel·lícules no són mai resultat d'un treball individual i en aquest sentit «el treball d'equip tendeix a excloure el maneig arbitrari del material, suprimint les peculiaritats individuals a favor de característiques comuns a tot l'equip»⁴⁰; i en segon lloc les pel·lícules es dirigeixen a un públic, generalment, massiu. Això és el que li porta a afirmar que «les pel·lícules reflexen tendències psicològiques, estrats profunds de la

³⁸ *Ibid.*, pàg. 130

³⁹ FERNÁNDEZ LABAYEN, Miguel. *Op. cit.* 2008

⁴⁰ KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán [From Caligari to Hitler. A psychological history of the german film, 1947]*. Barcelona: Paidós, 1995, pàg. 13

mentalitat col·lectiva que –més o menys– corren per sota de la dimensió conscient»⁴¹. Es pot titllar a Kracauer de dur a terme una mena de predicció del passat vinculant l'expressionisme alemany amb l'apogeu del nazisme però tot i així no es pot menysprear la seva aportació a la teoria realista cinematogràfica des d'aquest aspecte psicològic.

Conjuntament amb el treball teòric d'André Bazin, hi ha dos elements per entendre l'evolució del plantejament de Mekas, citats anteriorment, com són la reivindicació de l'individualisme i l'espontaneïtat que fan entendre aquest procés no com una ruptura radical sinó com un camí en què cada parada és conseqüència de l'anterior.

2.2. El cinema *underground* estatunidenc

La història del cinema *underground* als Estats Units ha estat marcat per «la història de les subcultures bohèmies i els canvis en els seus principis ideològics i estètics»⁴², creixent de forma diversa entre Nova York i San Francisco. El consum habitual de drogues i al·lucinògens, la influència de la música i la politització al voltant dels drets civils i el rebuig de la guerra (especialment a partir de la Guerra del Vietnam) són trets que van marcar el caràcter d'aquests moviments però, encara que el cinema *underground* pogués tractar puntualment els temes socials, «la majoria de pel·lícules *underground* eren, de forma essencial, una mirada documental d'aquestes subcultures»⁴³ o autorepresentacions de minories socials. Entre aquest tipus de films es troben *Triptych in Four Parts* (Larry Jordan, 1958), *The Chelsea Girls* (Andy Warhol, 1966), *Inaguration of the Pleasure Dome* (Kenneth Anger, 1966) entre molts d'altres. Malgrat aquest punt d'autorepresentació que es pogués donar en un bon nombre de films en un

⁴¹ *Ibid.*, pàg. 14

⁴² JAMES, David E. "Underground Cinema". Dins: *Allegories of Cinema. American Film in the Sixties*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1989, pàg. 119

⁴³ *Ibid.*, pàg. 119

moment donat, és necessari anar als orígens per fer un recorregut i entendre el que va acabar donat.

A mitjans dels anys quaranta, Hans Richter, pintor i autor de pel·lícules abstractes a l'Alemanya dels anys vint que havia arribat a Nova York escapant del nazisme, presenta *Dreams that Money Can Buy*, un film amb una forta influència dadaïsta i abstracta. Com Richter, també van arribar artistes com André Breton, Piet Mondrian, Marc Chagall o Mies van der Rohe entre d'altres que, ja amb un renom i una fama darrere seu, van fer de Nova York un centre cultural de referència.

Al 1942 Peggy Guggenheim, dona de Max Ernst, va inaugurar *The Art of This Century*, una galeria d'art on compartien espai els artistes europeus que havien emigrat als Estats Units amb els mateixos nord-americans. Així van coincidir artistes com Arp, Masson, Miró, Gorky, Pollock i Rothko. I va ser Peggy Guggenheim qui, a través de la galeria, va finançar *Dreams That Money Can Buy*, un film que esdevé «el cant del cigne d'una preeminència europea heretada de les gestes dels anys vint sobre l'escena cinematogràfica nord-americana»⁴⁴.

Dreams That Money Can Buy il·lustra una situació en què l'art d'avantguarda europeu alimenta la producció artística de Nova York la qual es veurà totalment normalitzada a partir del 1948 quan, «en el context de la Guerra Freda, l'Expressionisme Abstracte va ser assimilat a una opció liberal i nacional enfront de l'esquerranisme procomunista»⁴⁵. A partir d'aleshores i amb figures com Pollock i Rothko quasi sacralitzades, Nova York es converteix en un focus de cineastes d'avantguarda entre els quals destaquen Maya Deren, Willard Maas, Kenneth Anger, James Broughton i Gregory Markopoulos.

Però és Maya Deren, autora de *Meshes of the Afternoon* (1943), gràcies a la qual el cinema experimental *underground* va tenir un major reconeixement i va preparar el

⁴⁴ SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. *Cine y vanguardias artísticas. Conflictos, encuentros, fronteras*. Barcelona: Paidós, 2004, pàg. 163

⁴⁵ *Ibid.*, pàg. 163

camí per al New American Cinema⁴⁶. Deren va situar el cinema d'avantguarda a un nivell similar a les arts plàstiques ja que l'autora, que també era coreògrafa, «va ser una frontissa que oracticava l'inserció de les arts plàstiques al món del cinema i viceversa»⁴⁷.

Pel que fa a l'obra de Deren, Adams Sitney la va definir com a cinema de trànsit, hereu del film de Jean Cocteau, *Le Sang d'un Poète*, com a model per al desenvolupament del film, i del personatge de Cesare de *Das Cabinet des Dr. Caligari* (Robert Wiene, 1920), aquest personatge com a símbol del personatge somnàmbul.

«El cinema de trànsit com es va posar de manifest als Estats Units té uns límits força estrictes. Es tracta d'una experiència visionària. Els seus protagonistes són somnàmbuls, sacerdots, iniciats a rituals i posseïts els moviments dels quals, a través de la càmera ràpida i lenta es, poden recrear de forma tan encertada. (...) Els paisatges, tant naturals com arquitectònics, a través dels quals es passa són triats sovint per consideracions estètiques naïf i acostumen a intensificar la textura del film i emfatitzar una línia específica de simbolisme. És part de la natura del cinema de trànsit que el protagonista estigui isolat d'allò que el confronta; la no interacció entre personatges és possible en aquests films.»⁴⁸

Exemples d'aquest tipus de films, més enllà de *Meshes of the Afternoon*, són *Swain* (1950) de Gregory Markopoulos, *Fireworks* (1947) de Kenneth Anger i *The Way to Shadow Garden* (1955) de Stan Brakhage, entre d'altres. En tots aquests films el muntatge és un element clau per recrear il·lusions i especificar les el·lipsis temporals en

⁴⁶ De la mateixa manera que molts dels films de Jonas Mekas, *Meshes of the Afternoon* va ser rodada amb una càmera Bolex de 16 mm i se centra en les experiències interiors d'una persona, com al diari, gènere que Mekas cultivarà i del qual serà un dels màxims referents.

⁴⁷ *Ibid.*, pàg. 168

⁴⁸ SITNEY, P. Adams. "Ritual and Nature". Dins: *Visionary Film. The American Avant-garde (1943-2000)*. Nova York: Oxford University Press, 2002, pàg. 18

nom de la realitat psicològica que s'ha de transmetre. A més, especifica Sitney, «els films de trànsit tendeixen a resistir-se a una interpretació específica»⁴⁹: els seus mecanismes onírics, rituals i metàfores (moltes d'elles sexuals) donen peu a una interpretació molt àmplia d'aquesta mena de discursos.

Un altre categoria dins del corrent del cinema *underground* i que es dona a partir dels anys seixanta és l'anomenat cinema estructural. Aquest terme, introduït per Sitney, serveix per descriure un cinema experimental que es donava fora del context de les tendències més expressionistes i líriques⁵⁰. D'aquesta manera autors com Markopoulos, Peterson, Kubelka, Anger i Brakhage van optar per seguir amb aquest tipus de cinema, alhora més complexe.

El cinema estructural insisteix en les formes més enllà del seu contingut, que no és rellevant. La durada i l'estructura determinen el contingut per sobre de la narració, que generalment acostuma a ser mínima. Les característiques d'aquests films són, segon Sitney, «la posició fixa de la càmera (encara que no ha de ser necessàriament estàtica), l'efecte de parpelleig, la impressió de bucle i la re-fotografia (o dobles exposicions) de la pantalla»⁵¹.

Alguns referents del cinema estructural es troben als films dels anys vint com *Emak Bakia* (1926) de Man Ray on es repeteix diverses vegades la imatge dels peus d'una dona baixant d'un cotxe, *Anémic Cinéma* (1925) de Marcel Duchamp i *Ballet Mécanique* (1923-1924) de Fernand Léger.

El màxim exponent d'aquest cinema estructural és, segons Sitney, Andy Warhol, directament influenciat pel treball de Jack Smith. Warhol, que s'ha vinculat amb la

⁴⁹ *Ibid.*, pàg.20

⁵⁰ Vegeu SITNEY, P. Adams. "Structural Films". Dins: *Film Culture*, n°47, estiu de 1969, pàg. 1-10

⁵¹ SITNEY, P. Adams. "Structural Film". Dins: *Visionary Film. The American Avant-garde (1943-2000)*. Nova York: Oxford University Press, 2002, pàg. 348

figura d'artista modern del qual parlava Baudelaire pel seu aire fred i per no ser torbat⁵², és també lloat per Mekas. El cineasta d'origen lituà considera que és difícil d'imaginar un treball més pur, menys posat en escena com els films *Eat* (1963), *Empire* (1964), *Sleep* (1963) i *Haircut* (1963)⁵³ i a través d'això ve donat l'acte revolucionari de Warhol, pel seu caràcter realista i alhora experimental.

En definitiva, el que distingeix a Warhol és...

«...el seu desinterès en una inflexió moral o narrativa; la seva voluntat per permetre l'entrada de subcultures al procés de documentació és paral·lel a les estructures formals pràctiques que no deixen lloc per la possessió autoral d'aquestes»⁵⁴.

Es tracta de difondre la frontera que distingeix la vida de l'art, com passava amb l'art dels seixanta (els *happenings*, les *performances*, la intrusió d'objectes quotidians propi del *pop art*, del qual el mateix Warhol n'és un clar referent).

⁵² Vegeu BAUDELAIRE, Charles. *El pintor de la vida moderna* [*Le Peintre de la vie moderne*, 1863]. San Lorenzo del Escorial: Langre, cop., 2008

⁵³ Vegeu MEKAS, Jonas. *Diario de cine: el nacimiento del nuevo cine americano* [*Movie Journal: The Rise of a New American Cinema*, 1972]. Madrid: Fundamentos, 1975

⁵⁴ JAMES, David E. "Andy Warhol: The Producer as Autor". Dins: *Allegories of Cinema. American Film in the Sixties*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1989, pàg. 67

3. Metodologia

3.1. Objecte d'estudi

A l'hora de realitzar aquest treball s'ha delimitat l'objecte d'estudi no només l'obra fílmica de Jonas Mekas sinó el seu treball teòric i crític desenvolupat, especialment, a la revista *Film Culture*, de la qual en va ser editor.

L'obra de Jonas Mekas ja s'ha començat a estudiar i analitzar en profunditat, especialment als Estats Units, a través d'articles com el de David E. James "Making Us More Radiant: Jonas Mekas"⁵⁵, i Michael Renov, "*Lost, Lost, Lost: The Documentary Poetics of Jonas Mekas*"⁵⁶. Tots dos, encara que presenten lectures diferents de l'obra de Mekas, comparteixen la importància del concepte de *realitat* –Renov més cap a la vessant documental– com a element clau de l'obra de Mekas. Aquest debat entre les fronteres del document i la ficció s'ha plantejat sovint en els últims temps, en una època en què aquestes fronteres entre gèneres s'han tornat cada cop més difoses. Precisament el treball que aquí es desenvolupa pretén apropar-se a aquest terreny, a un cinema que no rebutja la realitat sense que això li suposi una mera imitació d'aquesta, una mimesi sense profunditat. I és el cinema de Jonas Mekas i les seves reflexions com a cineasta a partir de les quals es pot enriquir el debat al voltant de la seva obra i d'un cinema que, com a art possible i indústria certa, pot generar, ocasionalment, obres d'art.

A l'hora de delimitar la mostra el criteri ha estat el mateix que fa servir David E. James al seu treball "Making Us More Radiant: Jonas Mekas"⁵⁷. En primer lloc, de l'univers format per tots els articles de Mekas, s'han triat tres a través dels quals es pot traçar el desenvolupament de la posició crítica del cineasta. Aquests tres articles són "The

⁵⁵ Vegeu JAMES, David. E. "Making Us More Radiant: Jonas Mekas". Dins: *Allegories of Cinema. American Film in the Sixties*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1989

⁵⁶ Vegeu RENOV, Michael. "*Lost, Lost, Lost: The Documentary Poetics of Jonas Mekas*". Dins: *To Free the Cinema: Jonas Mekas and the New York Underground*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1992

⁵⁷ Vegeu JAMES, David. E. *Op. cit.* 1989

Experimental Film in America” (1955), “Cinema of the New Generation” (1960), i “Notes on the New American Cinema”(1962). Pel que fa als seus films, la mostra està formada per *Guns of the Trees* (1961), *Diaries, Notes and Sketches (Walden)* (1969), *Reminiscences of a Journey to Lithuania* (1972), i *Lost, Lost, Lost* (1976)⁵⁸.

3.2. Objectius i hipòtesis

Els objectius d’aquest treball són, en primer lloc, establir un recorregut a través del qual es compregui i justifiqui l’evolució del posicionament teòric de Jonas Mekas, que el porta a atacar les obres de Markopoulos, Brakhage i Anger a mitjans dels anys cinquanta però set anys més tard lloarà i reconeixerà com un dels cinemes més purs. En segon lloc es tracta d’identificar trets a l’obra de Mekas d’aquesta evolució que siguin significatius i estiguin vinculats amb la noció del realisme i alhora de l’avantguarda.

Així doncs, la hipòtesi principal és que existeix una evolució en el posicionament teòric de Mekas encara que la seva producció sigui homogènia i vinculada a l’*underground*. D’altra banda, una altra hipòtesi és que en les obres filmiques hi haurà reminiscències dels plantejaments realistes, tot i que gran part de producció cinematogràfica es desenvolupa dins de l’àmbit del cinema alternatiu estatunidenc.

3.3. Procediment

Per tal de dur a terme aquesta investigació s’ha procedit, partint de l’article de David E. James, “Making Us More Radiant: Jonas Mekas”, a la lectura i anàlisi dels articles que formen la mostra per tal d’extreure les idees que hi ha darrere i establir una relació entre l’article i el context en què Mekas el va escriure. Tot això s’ha fet contrastant amb altres fonts i articles sobre el cineasta d’origen lituà.

⁵⁸ L’obra de Mekas és molt extensa i dilatada en el temps alhora que irregular pel que fa a duració. És per aquest motiu que s’ha seguit el criteri d’una veu d’autoritat com és David E. James, especialista en el cinema d’avantguarda estatunidenc.

En segon lloc, s'ha dut a terme un visionat de films de Mekas, parant atenció i determinant els trets que les configuren, especialment a les que formen la mostra (*Guns of the Trees*, *Diaries*, *Notes and Sketches (Walden)*, *Reminiscences of a Journey to Lithuania*, i *Lost, Lost, Lost*). Posteriorment, s'ha aprofundit a través d'entrevistes de Mekas i articles d'altres autors per un coneixement més contrastat i sòlid d'aquestes pel·lícules.

4. Mekas fins a la imatge de vida

4.1. El camí des del realisme social fins a la poètica cinematogràfica

Jonas Mekas recorre un camí complex al llarg de la seva trajectòria crítica al voltant de la concepció del cinema i la posada en pràctica d'aquests coneixements cinematogràfics, sempre amb el concepte del real com a teló de fons. El director, que a Lituània era un poeta reconegut, va escriure regularment sobre cinema des del 1955 a *Film Culture*, revista de la qual seria editor en cap. A l'editorial del primer número, Mekas ja plantejava la necessitat d'un coneixement profund de la funció i l'estètica del cinema, vinculant l'espectador nord-americà i el cineasta, i prenent com a exemple la indústria que hi havia darrere dels nous cinemes europeus. Com planteja Fernández Labayen, en aquest moment és clau «el concepte operatiu sobre el que Mekas basarà la seva teoria fílmica, que no és un altre que l'escorredís terme del *realisme*»⁵⁹.

En aquest editorial Jonas Mekas marca una voluntat de posar en marxa una dinàmica entre el públic i els cineastes a la vegada que es constitueix un cinema d'art i assaig nord-americà, seguint les característiques dels nous cinemes europeus. En aquest mateix editorial destaca l'objectiu principal de la publicació que, a més d'esdevenir «un punt de trobada per a la discussió franca i l'anàlisi constructiu d'idees, èxits i problemes en el

⁵⁹ FERNÁNDEZ LABAYEN, Miguel. *Op. cit.* 2009, pàg. 122

domini de la pel·lícula»⁶⁰ es pretén, en definitiva, «avançar cap a un coneixement més profund de la funció i estètica del cinema»⁶¹.

Així doncs, i com exposa Fernández Labayen a *Jonas Mekas y el problema de la verdad*, al 1955, la proposta teòrica del cineasta es troba molt influenciada per *Cahiers du Cinéma* i André Bazin de manera que «l'aposta de Mekas i els seus col·laboradors se situa en la línia dels nous cinemes europeus, prenent-los com a referència a l'hora de construir un Nou Cinema Americà industrialment reformista, socialment compromès i narrativament innovador»⁶². Si bé en un futur Mekas relativitzarà el seu enfocament a partir de la corrent baziniana i dels autors dels *Cahiers du Cinéma*, en aquest moment les teories que se situen al voltant del realisme són clau per entendre el seu futur treball «no com una ruptura radical sinó que suposa un cert continuïisme respecte les influències *beat* així com l'influx de la teoria d'autor al menys en dos punts fonamentals (...): la reivindicació de l'individualisme i l'espontaneïtat»⁶³. En aquest sentit són fonamentals per a Jonas Mekas els plantejaments d'André Bazin ja que aquest darrer és un dels màxims exponent de la teoria realista i un teòric clau pel que fa a la relació entre el realisme i el cinema com a art de realitat.

Alhora Jonas Mekas suposa un nexe d'unió entre les teories que es desenvolupen a França sobre l'autoria i una tradició del pensament estatunidenc individualista i pragmàtic de manera que «enriqueix i fins i tot reimpulsa cap a nous territoris la política de l'autor en entroncar-la amb la subjectivitat romàntica dels escrits de Walt Whitman, Ralph Waldo Emerson i Henry David Thoreau»⁶⁴.

⁶⁰ MEKAS, Jonas. "Editorial". Dins: *Film Culture*, n°1, gener de 1955, pàg. 1

⁶¹ *Ibid.*, pàg. 1

⁶² FERNÁNDEZ LABAYEN, Miguel. *Op. cit.* 2009, pàg. 123

⁶³ *Ibid.*, pàg. 125

⁶⁴ *Ibid.*, pàg. 125

Al llarg del treball de Mekas és present la noció de pel·lícula com a obra d'art, de mitjà expressiu capaç de transmetre sensacions i emocions com la pintura o la música. Això és el que afirmava el novel·lista i cineasta Alexandre Astruc en un assaig del 1948, *El naixement d'una nova vanguardia: la caméra-stylo*, amb la qual va preparar el camí per a la teoria de l'autor. Per a Astruc el director «ja no era només un servidor d'un text preexistent sinó un artista creatiu per dret propi»⁶⁵. Alhora hi ha una consciència del caràcter dinàmic del cinema, aquesta metàfora de la càmera com a llapis:

«El gest que caracteritza al cineasta, el que permet dur a terme la paradoxa d'organitzar allò real, és la posada en escena: gest lògic, intel·lectual i sensible al mateix temps. El director ho toca tot, el seu magatzem d'accessoris és la creació sencera, la qual, malgrat tot, no passa de ser un magatzem d'accessoris. El cineasta escriu: confereix una forma fixa a la lògica de la realitat; mitjançant la posada en escena (...) articula el sentit de les situacions i els esdeveniments. Aquesta escriptura posseeix, com l'altra, el seu propi instrument, la càmera: però igual que el llapis no fa l'escriptor, no és la càmera la que fa el cineasta sinó... l'estil (la posada en escena).»⁶⁶

Amb la qüestió de l'estil, Alexandre Astruc fa referència a la subjectivitat del cineasta (parla del cinema-confessió, l'assaig, de les imatges del paisatge personal...) ⁶⁷ i es vincula amb la teoria de l'autor i del gènere del diari (tant filmats com escrits), el qual va ser cultivat de forma minuciosa per Mekas. La base intel·lectual, però, li aporten Whitman, Emerson i Thoreau, l'obra dels quals representa (des dels seus dies i encara avui) un cant de rebel·lió alhora que es parla del naixement d'un home i d'una dona nous.

⁶⁵ STAM, Robert. *Teorías del cine. Una introducción [Film Theory: An Introduction, 2000]*. Barcelona: Paidós, 2001, pàg. 106

⁶⁶ AUMONT, Jacques. *Op. cit.* 2012, pàg. 91

⁶⁷ Vegeu ASTRUC, Alexandre. *Du stylo à la caméra et de la caméra au stylo. Écrits (1942-1984)*, París: L'Archipel, 1992, pàg. 336

Els discursos que estableixen aquests tres autors són necessàriament en primera persona, «un punt de trobada entre allò transcendent i l'immanent, entre allò col·lectiu i allò individual»⁶⁸: els diaris de Thoreau⁶⁹, els assajos d'Emerson i la poesia de Whitman. És interessant remetre's a un fragment del poema d'aquest darrer autor, *Song of Myself*, en què és present de forma explícita aquest *jo* poètic:

*I celebrate myself, and sing myself,
And what I assume you shall assume,
For every atom belonging to me as good belongs to you.*⁷⁰

En només aquesta primera estrofa és possible veure l'ús d'una primera persona narrativa amb una gran força⁷¹ alhora que es desmitifica la figura de l'heroi americà deixant de banda el to èpic, encara que marcat per un gran sentiment de transcendència. I Jonas Mekas pren aquesta visió mística que es vincula a l'idealisme⁷² d'Emerson⁷³ i ho transporta al cinema i ho desenvolupa amb una voluntat social.

Seguint amb la tradició literària estatunidenca uns altres referents són els autors que formen part de la Generació Beat i amb els quals molts cineastes, entre els quals Mekas, se senten identificats. La simpatia de Mekas envers aquesta forma de vida que cristalitza en un estil és evident en el moment en què, al 1959, la revista *Film Culture* atorga un premi a *Shadows* de John Cassavetes i al 1960 a *Pull My Daisy* de Robert Frank i Alfred Leslie. Totes dues es valoren en termes similars, «termes de frescor i vigor dels

⁶⁸ FERNÁNDEZ LABAYEN, Miguel. *Op. cit.* 2009, pàg. 125

⁶⁹ El 1969, Jonas Mekas projecta *Walden (Diaries, Notes, and Sketches)*, una referència evident al *Walden; or, Life in the woods* de Thoreau. A *Walden*, Mekas enregistra situacions, amics de Nova York en diferents estacions entre 1964 i 1968.

⁷⁰ Vegeu WHITMAN, Walter. *Song of myself* [1892]. Boston: Shambhala, 1993

⁷¹ Per a més informació sobre Whitman i la seva teoria poètica vegeu REYNOLDS, David S. *Walt Whitman's America: A Cultural Biography*. Nova York: Vintage Books, 1995

⁷² Emerson fa servir el concepte d'idealista amb un significat similar al transcendentalisme. L'idealisme, però, es confronta d'una manera més directa amb el materialisme i posa per davant la voluntat individual.

⁷³ Vegeu EMERSON, Ralph Waldo. *Obra ensayística* [1836-1850], Valencia: Artemisa Ediciones, 2010

elements del *cinéma vérité* que contenen, i pel seu potencial de revitalització de la traumàtica indústria cinematogràfica nord-americana»⁷⁴, i totes dues són lloades, tal com exposa Sitney, per la seva improvisació, espontaneïtat, sinceritat i veritat⁷⁵.

Havien passat dos anys des de que es va publicar el retrat d'una generació, *On the Road*, de Jack Kerouac, quan aquests dos films van ser projectats. Dos metratges que, de forma similar al que va fer Kerouac en el seu treball literari, «s'apropen a una situació de forma similar al *cinéma vérité* documental, posant l'accent a la vida de cada dia en la seva obra d'art i fins i tot invoquen la prioritat *beat* d'estetitzar allò quotidià»⁷⁶. En aquest sentit la Generació Beat va marcar el punt de partida d'un corrent bohemí que va durar fins als anys setanta i va alimentar una contracultura marcada per una voluntat de canvi social.

«La dominant beat és una resposta dirigida no a canviar la societat americana sinó més aviat a separar-se d'ella a través d'actes de revel·lió individual (...) Els beats són antipolítics més que apolítics, creuen que qualsevol intent sistemàtic per reconstruir la societat com un tot a través d'una implementació progressiva de programes només pot reproduir el materialisme i instrumentalització com va fer la civilització moderna, en paraules d'Allen Ginsberg, com un Moloch devorant els seus propis fills.»⁷⁷

Shadows i *Pull My Daisy* no es tracten de pel·lícules *underground* en el sentit en què s'entenia el terme aleshores però, tot i així, tenen un tarannà similar en la mesura que hi ha una voluntat de descobrir nous territoris de frontera, més enllà del estudis de

⁷⁴ JAMES, David E. "Film and the Beat Generation". Dins: *Allegories of Cinema. American Film in the Sixties*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1989, pàg. 85

⁷⁵ Vegeu SITNEY, P. Adams. *Film Culture Reader*. Nova York: Praeger, 1970

⁷⁶ JAMES, David E. *Op. cit.* 1989, pàg. 85

⁷⁷ JAMES, David E. *Op. cit.* 1989, pàg. 93

Hollywood i considerant que la crisi de la indústria no podia ser solucionada només amb una reorganització de la producció.

És aleshores quan Mekas, després de defensar postures realistes properes a Bazin, va deixant de banda aquests plantejaments i s'apropa a l'*underground* a través d'autors com Cassavetes, Frank i Leslie. Després de l'article de 1955 a *Film Culture*, "The Experimental Film in America"⁷⁸, el següent en què es posiciona respecte al cinema estatunidenc és "Cinema of the New Generation"⁷⁹, al 1960, on fa referència a una sèrie de cineastes que, prenent com a referència el Free Cinema anglès i la Nouvell Vague, «crearà un cinema d'autor nord-americà»⁸⁰ establint espais d'exhibició com The Bleecker Street Cinema i unint les seves forces en la producció cinematogràfica. Alguns dels factors que numera Mekas també són la importància de Nova York com a ciutat d'influència per a l'art independent de la Costa Est i la rellevància que es dona, des dels Estats Units, a autors com Bergman i d'altres de la Nouvelle Vague com Truffaut, Godard, Chabrol...

En la segona part de l'article, Mekas lloa *Pull My Daisy* i diu d'ella que és l'únic film *beat*, en la mesura que representa una nova generació i «no hi ha mentida, no hi ha pretensió, no hi ha una voluntat moralitzadora»⁸¹. Aquests trets són propis del nou cinema, un cinema «governat res més que per la intuïció, inevitablement sincer»⁸² en el qual «la seva aproximació a la realitat és un tret fonamental per tal d'entendre la seva originalitat i modernitat»⁸³. Cal destacar que, el que valora Mekas d'aquest moviment és que la sinceritat dels seus autors fan d'aquest més que un moviment estètic, un moviment ètic: cal construir un home, una dona nous.

⁷⁸ MEKAS, Jonas. "The Experimental Film in America". Dins: *Film Culture*, n°3, maig-juny de 1955, pàg. 15-20

⁷⁹ MEKAS, Jonas. "Cinema of the New Generation". Dins: *Film Culture*, n°21, estiu de 1960, pàg. 1-20

⁸⁰ MEKAS, Jonas. *Op. cit.* 1960, pàg. 7

⁸¹ *Ibid.*, pàg. 14

⁸² JAMES, David E. *Op. cit.* 1989, pàg. 103

⁸³ MEKAS, Jonas. *Op. cit.* 1960, pàg. 17

Un fet remarcable és que l'article de 1960 aparegués traduït uns mesos després a *Cahiers du cinéma*⁸⁴, en una de les poques referències al New American Cinema. Aleshores Mekas estava proper als paràmetres estètics de *Cahiers du cinéma* i en el mateix article situa la seva revista *Film Culture* al mateix nivell que la publicació francesa. Tot i així, a partir d'aquest moment hi ha un progressiu distanciament fins al punt de dir que la Nouvelle Vague, de fet, no era tan nova ni tan diferent al cinema comercial⁸⁵.

També a finals dels anys seixanta «cineastes de Nova York particularment havien estat buscant alternatives a l'escleròtica indústria cinematogràfica»⁸⁶. La proposta més significant va intentar organitzar la producció independent al voltant de *The Group*, format l'any 1960 per vint-i-tres productors, directors, actors independents entre els quals hi havia Shirley Clarke, Lionel Rogosin, Peter Bogdanovich, Robert Frank, Alfred Leslie, Adolfas Mekas, Bert Stein, Argus Speare Juillard i Gregory Markopoulos entre d'altres. Tots ells van ser congregats per Jonas Mekas i Lewis Allen. Al seu manifest, "The First Statement of the New American Cinema Group", va ser publicat a l'estiu de 1961 a la revista *Film Culture* proclamant-se com el cinema oficial estatunidenc.

És significatiu que Gregory Markopoulos formés part d'aquest grup quan anys enrere, al 1955, Mekas atacués d'una forma tan radical a autors, entre els quals hi havia el mateix Markopoulos, criticant-los el fet que realitzessin un cinema adolescent, on la relació amb la realitat era molt dèbil⁸⁷. És en aquest punt on es fa evident «l'abandonament de

⁸⁴ Vegeu MEKAS, Jonas. "Le nouveau cinéma américain. Tendances et climat". Dins: *Cahiers du cinéma*, nº108, juny de 1960, pàg. 22-33

⁸⁵ Vegeu MEKAS, Jonas. *Op. cit.*, 1975, pàg. 41

⁸⁶ JAMES, David E. *Op. cit.* 1989, pàg. 86

⁸⁷ Vegeu MEKAS, Jonas. *Op. cit.* 1960, pàg. 16

la dualitat reduccionista⁸⁸ i la superarà integrant realitat i poesia en el cinema *underground*»⁸⁹.

En definitiva, a finals dels cinquanta, la voluntat de molts cineastes americans és la independència econòmica i estètica respecte la indústria de Hollywood. El manifest de 1961 va representar un tornar cap al cinema directe que autors com Leacock i Pennebaker havien cultivat. L'evolució d'aquest manifest es va donar al 1962 quan es crea la Film-Maker's Cooperative, una organització sense ànim de lucre i fundada per Jonas Mekas, Shirley Clarke, Stan Brakhage i Gregory Markopoulos entre d'altres, que es mostra contrària als principis de la Nouvelle Vague. Aquest nou model pel qual apostava la Film-Maker's Cooperative, es basava en la solidaritat i la gestió comunitària dels autors.

En aquest context es pot entendre l'article de Mekas a *Film Culture* l'any 1962, "Notes on the New American Cinema"⁹⁰, en un deixar de banda definitiu de les idees dels *Cahiers du cinéma* i un desenvolupament de l'article de 1960, fent una defensa total al cinema-poesia de Menken, Breer i Brakhage.

«L'estructura del text és cristal·lina al respecte, i Mekas realitza una panoràmica històrica per allò que ell considera els successius passos del Nou Cinema Americà: l'escola de Nova York d'Agee, Levitt i Meyers, les pel·lícules de baix pressupost de Sidney Meyers, el compromís social de Rogosin, la improvisació de Cassavetes, el cinema-ull de The Savage Eye (1961), les noves fronteres del documental plantejades per Ricky Leacock, l'eliminació de la trama de Guns of the Trees (1961), la sàtira socio-política de Vanderbeek

⁸⁸ Dualitat entre el realisme i l'abstracció experimental que practicaven Markopoulos, Anger i Brakhage, entre d'altres.

⁸⁹ FERNÁNDEZ LABAYEN, Miguel. *Op. cit.* 2009, pàg 124

⁹⁰ Vegeu MEKAS, Jonas. "Notes on the New American Cinema". Dins: *Film Culture*, nº24, 1962, pàg. 6-17

fins arribar a la poesia pura de Brakhage, Menken i Breer i la poesia de l'absurd de Rice i Zimmerman. Una vegada fixats els fars creatius i estètics que marquen aquest nou cinema amb nom i cognoms, Mekas escriu sobre el nou estatut del nou artista americà i, finalment, estableix un resum de la unió dels nous paràmetres estètics i les experimentacions lingüístiques del cinema que acabava de néixer.»⁹¹

Aquesta voluntat de reforçar un nou cinema nord-americà es veurà incrementada posant en marxa institucions pròpies a partir de l'esmentada Film-Makers' Cooperative com per exemple la Film-Maker's Distribution Center (1967) i la Film-Makers' Cinematheque (1964). Tot i així, una de les activitats més destacables per conservar i promoure aquest cinema va ser la Anthology Film Archives (1969), iniciada per Jonas Mekas i encara en actiu avui dia.

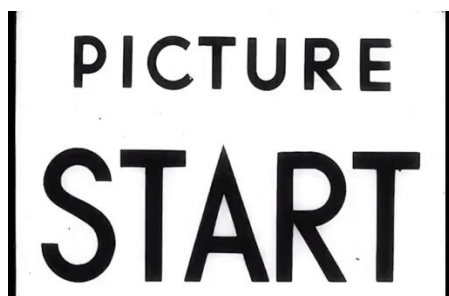
En aquest punt queda de manifest l'esgotament del realisme social tradicional i l'expansió cap a un cinema experimental i poètic. Mekas posa com a exemple el seu film *Guns of the Trees* (1961) que parteix del realisme per arribar a la poesia, per tal de parlar de les veritats profundes la qual cosa només és possible a partir d'aquest llenguatge poètic. Amb aquest article ja s'ha establert un punt de no retorn, un gir fonamental a l'obra de l'autor i a partir del qual generarà la major part del seu treball com a cineasta.

⁹¹ FERNÁNDEZ LABAYEN, Miguel. *Op. cit.* 2009, pàg. 129

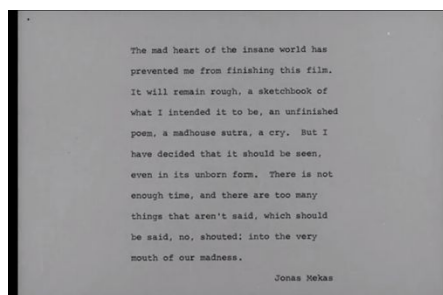
4.2. Sons i imatges en moviment. Jonas Mekas cineasta

4.2.1. *Guns of the Trees* (1961)

La primera pel·lícula de Jonas Mekas va ser *Guns of the Trees* (1961). Aquesta és considerada a nivell estructural una de les esmentades pel·lícules de trànsit⁹² a més del caràcter errant dels personatges que apareixen, també propi d'aquest tipus de films. El primer que es veu a la pel·lícula és un text que diu *Picture Start*. Es tracta d'un avís: entrem al món de la ficció i Mekas ho fa evident a través d'elements autoreferencials com són els intertítols o l'aparició d'ell mateix als primers plans de la pel·lícula representant aquest acte de començar a parlar.



IMATGE 1. Intertítol que obre la pel·lícula *Guns of the Trees*



IMATGE 2. Després d'un compte enrere apareix una nota del mateix Jonas Mekas on es refereix a aquest film com una obra no acabada.



IMATGES 3 i 4. Imatges de Mekas prèvies a l'aparició del títol del film, durant el primer minut de la pel·lícula. Fotogrames de *Guns of the Trees*

⁹² Vegeu JAMES, David E. "Making Us More Radiant: Jonas Mekas". Dins: *Allegories of Cinema. American Film in the Sixties*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1989; vegeu SITNEY, P. Adams. "Recovered Innocence". Dins: *Visionary Film. The American Avant-garde (1943-2000)*. Nova York: Oxford University Press, 2002, pàg. 315-345

Després dels crèdits inicials, intercalats amb imatges de dos personatges inquietants situats en un camp i que recorden a Buster Keaton, la història la desenvolupen dues parelles, una d'afroamericana i una altra de trets occidentals. Les imatges de Mekas (imatges 3 i 4) prèvies a l'aparició del títol de la pel·lícula representent, per tant, com els conflictes interns del cineasta són desplaçats cap aquests quatre protagonistes en les seves lluites. Allò que imagina el propi Mekas es trasllada a la vivència dels personatges del film. El film acaba de la mateixa manera: Jonas Mekas en una habitació, sol i davant d'una màquina d'escriure.

El caràcter de les dues parelles és completament oposat. Frances i Adolfas, el germà de Jonas Mekas i també d'origen lituà, una parella marcada pel suïcidi d'una amical, es planteja el sentit de la vida d'una forma greu i porten la càrrega de la *culpa existencial* i protesta⁹³ d'Europa i viuen alienats dels espais i entorns urbans per on es mouen. Frances i Adolfas apareixen en diferents episodis formant part de col·lectius en protestes⁹⁴ com al segon, en què es combinen aquestes imatges amb només el so d'un nadó plorant.



IMATGES 5 – 10. Seqüència de plans a partir del minut 82 de *Guns of the Trees*

⁹³ JAMES, David E. *Op. cit.* 1989, pàg. 105

⁹⁴ Sitney també fa referència a *Guns of the Trees* com un film protesta. Vegeu SINEY, P.A. *Op. cit.* 2002, pàg. 328

Per una altra banda, la parella afroamericana, Argus i Ben, brillen per la seva espontaneïtat i intimitat que s'estableix entre ells. Mekas presenta aquesta parella com la cara oposada de l'altra, marcats per la monotonia i la depressió. A més, aquesta parella que està plena de vida, espera un fill. Argus porta una vida dins seu, porta la llavor d'una nova generació.

IMATGE 11. Ben. Fotograma de *Guns of the Trees*IMATGE 12. Argus. Fotograma de *Guns of the Trees*

Guns of the Trees és la primera pel·lícula de Jonas Mekas i encara estava proper a les idees dels *Cahiers* –no serà fins al 1962 amb el seu article *Notes on the New American Cinema* quan deixarà aquesta posició de forma definitiva, un any després a l'estrena del film–. Així doncs, es poden trobar elements realistes com és el rodatge en exteriors amb sense il·luminació artificial i figurants de la vida real als carrers. Tot i així hi ha trets del muntatge i utilització del so que s'allunyen de la concepció realista de Bazin. A *Guns of the Trees* hi ha plans que arriben a durar 1 o 2 segons, que passen quasi desapercebuts i es fan servir sons extradiegètics –no només música sinó efectes i veus humanes–.

A nivell de contingut de la història es poden plantejar dues possibles lectures compatibles entre elles. En primer lloc es representa l'aïllament de Mekas com a exiliat i alhora la guerra que s'estableix dins seu entre les seves dues llars, la que l'ha vist néixer i la que l'ha fet madurar i realitzar-se com a persona. A més, a Amèrica és on hi ha el futur –Argus està embarassada, espera un fill– i sembla que a Europa només l'espera l'autodestrucció, la guerra –a la parella europea l'amença l'ombra del suïcidi i no troba sentit a la seva vida–. Aquesta visió tan pessimista d'Europa, marcada per l'experiència de l'exili, porta a Mekas a no creure en la política i hi ha un moment en

què, durant una manifestació política, s'escolta "Both Sides Are Wrong". Es tracta, per tant, d'una pel·lícula de protesta però alhora antipolítica. Aquest element de l'absurd apareix representat per dues figures masculines amb semblança de mims i que apareixen en diferents moments del film passejant-se per un camp de cols mentre ploren.



IMATGE 13. Fotograma de *Guns of the Trees*

La segona possible lectura pot plantejar-se des d'una vessant metacinematogràfica: les parelles representes dos cinemes, l'europèu i el nord-americà. El primer no sap quin és el seu futur mentre que el nord-americà està ple de vitalitat i per a ell, tot està per fer.

En qualsevol cas, sigui quina sigui la lectura, la metàfora és present al film i té una força no només a nivell visual sinó també a nivell sonor a través de l'ús de veus com els plors d'un nadó, sirenes dissonants i la veu d'Allen Ginsberg pel que tenia d'icònic com a poeta *beat*. Tot i així el metratge manté una narrativa totalment lineal i, com proposa James, el film no planteja cap estètica alternativa⁹⁵ i és un film independent convencional en la línia de Cassavetes.

El següent film que segueix l'estela de *Guns of the Trees* és *The Brig* (1964). Aquestes seran les úniques pel·lícules de Mekas on hi haurà un treball actoral darrere dels films. Després d'aquestes el cineasta donarà pas als seus diaris filmats. Dos aspectes són significatius i importants a tenir en compte en el moment en què ens endinsem en aquest gènere. En primer lloc hi ha un decalatge en les fases de producció –enregistrament i

⁹⁵ Vegeu JAMES, David E. *Op. cit.* 1989, pàg. 106

muntatge, especialment– i s’escapa de l’artifici tant si és per part d’estudis o projectes independents. En segon lloc, i més important, hi ha present una «cerca romàntica per l’autenticitat, realitzat en i a través del mitjà cinematogràfic, que es descobreix com a pràctica indispensable»⁹⁶. Es tracta, per tant, d’arribar a la bellesa i la veritat a partir del descobriment de la realitat més immediata a través de la creació com la revelació de la veritat d’aquesta realitat. Això traslladat en termes cinematogràfics i després d’analitzar les pel·lícules de la mostra es veu reflectit en la forma espontània d’enregistrar la vida i situacions quotidianes, sense una premeditació o planificació prèvies i fent ús de recursos com la *shaky camera* –càmera en mà molt inestable– i plans que poden arribar a durar molt poc (1 o 2 segons). Com exposa el mateix Mekas, «l’espontaneïtat (d’aquests films), la seva anarquia i passivitat són actes de la seva pròpia llibertat»⁹⁷: troba, per tant, en aquestes tècniques i procediments la màxima llibertat per mostrar el món tal com ell el concep.

4.2.2. *Walden* (1969)

Walden (1969), originalment denominat *Diaries, Notes, and Sketches, also known as Walden*, va ser filmat entre 1964 i 1968 i es va editar entre 1968 i 1969. Jonas Mekas va intentar realitzar una sèrie anomenada *Diaries, Notes, and Sketches* composta per diversos films –concretament *Lost, Lost, Lost* (1976) hauria d’haver-se titulat *Diaries, Notes, and Sketches: Lost, Lost, Lost*– però la confusió que va provocar, especialment als laboratoris de cinema, va fer que abandonés aquesta denominació general.

Durant aquesta època (1964-1968) Jonas Mekas va arribar a aplegar a prop de tres hores de material, rodat en 16 mm amb una Bolex, on va enregistrar els primers anys del dia a dia a Nova York. Al film apareixen personatges de l’entorn de Mekas, del món del cinema però també de la música i la literatura com per exemple Stan Brakhage, Peter

⁹⁶ Vegeu JAMES, David E. *Op. cit.* 1989, pàg. 108

⁹⁷ MEKAS, Jonas. *Op. cit.* 1962, pàg. 15

Kubelka, Allen Ginsberg, John Lennon i Yoko Ono, P. Adams Sitney i Tony Conrad entre d'altres.

Malgrat la denominació del gènere, no es tracta tant de diaris sinó de notes ja que les experiències no es presenten de forma cronològica ans el símil hauria de ser un quadern on s'apunten idees. En aquestes gravacions Mekas documenta la seva vida quotidiana en esdeveniments, trobades, etc., donant peu a un tipus de films vinculats a un esperit *amateur*. Mekas grava trobades, passejos pel carrer, excursions, un casament, etc.



IMATGES 14 – 22. Seqüència de plans de l'episodi del casament de Wendy de *Walden*

Aquesta seqüència del casament és representativa per veure el canvi radical respecte als films anteriors com *Guns of the Trees* o *The Brig*. En aquest episodi la llum, el so, el moviment de càmera i canvi de pla va embogint a mesura que avança la festa: es tracta de trasbalsar l'espectador i de fer-li viure a través dels recursos que ofereix el cinema una experiència el més real possible respecte al que es viu a la realitat. En aquest film es comença a definir un estil on parpellejen les imatges, d'una estètica impressionista, on

són presents mirades fugaces, *glimpses*, que s'aconsegueixen a través d'un muntatge frenètic i vibrant.

Alhora hi ha la necessitat de transmetre una visió retrospectiva i nostàlgica que es desenvolupa a través dels comentaris dels intertítols on es descriuen les situacions en la distància temporal o s'introdueixen reflexions i anàlisis posteriors. I són els passejos per Central Park que permeten a Mekas retornar de forma efímera a la natura, al seu ambient natal abans de l'exili i recordar-lo.

S'estableixen també paral·lelismes entre el *Walden* de Mekas i el de Henry David Thoreau. Al film del cineasta lituà apareix The Lake, el llac del parc de Manhattan que es relaciona amb el llac Walden Pund, que va ser imprescindible per la supervivència de Thoreau. A més el paisatge és tan important com les accions que es desenvolupen ja que tant per a Mekas com per a Thoreau «el seu punt de partida és el desig per conèixer la Natura i trobar la profunditat de l'ànima allunyat del soroll mundà, de l'inevitable procés d'industrialització»⁹⁸. Així doncs, a les primeres imatges de *Walden* apareix Mekas despertant i situant-se a Nova York durant un hivern després d'haver viscut a Lituània.

Vinculat a aquesta voluntat de retorn als orígens, a allò primigeni, té sentit que el film estigui dedicat als germans Lumière: es tracta de fixar-se en les fulles dels arbres que es mouen darrere d'una parella que parla, com deia Bresson, «traduir el vent invisíble mitjançant l'aigua que esculpeix al seu pas»⁹⁹.



IMATGE 23. Fotogrames inicials de *Walden*

⁹⁸ ALCOZ, Albert. "Walden de Henry David Thoreau y Jonas Mekas". Dins: *Blogs&docs*, 3 d'abril del 2008; <<http://www.blogsandocs.com/?p=100>> (darrera consulta 7 de maig del 2014)

⁹⁹ BRESSON, Robert. *Notas sobre el cinematógrafo* [*Notes sur le cinématographe*, 1975]. México D.F.: Biblioteca Era, 1979, pàg. 71

I lligat amb la forma assajística i el diari personal, present a l'obra dels dos autors, el *jo* és l'element a través del qual es construeix el discurs. El propi Thoreau defensava l'ús de la primera persona com la única veu realment honesta ja que «és habitual oblidar-se de què, al cap i a la fi, és sempre la primera persona la que parla»¹⁰⁰.

4.2.3. *Reminiscences of a Journey to Lithuania* (1972)

Walden lliga amb el següent film de Jonas Mekas, *Reminiscences of a Journey to Lithuania* (1972) també plantejat com una autobiografia romàntica¹⁰¹. Es tracten de pel·lícules que celebren el moment present alhora que es fan al·lusions a la presència d'elements absents com són la natura i la infantesa. Aquests dos films són «versions del mite de la innocència perduda i la missió fallida de recuperar-la»¹⁰². Parlant de la felicitat i la tristesa dels records d'infantesa als films de Ken Jacobs, Joseph Cornell i Ron Rice, Mekas exposava que...

*«...no és ni una coincidència ni res estrany que exactament els mateixos homes que han viscut una alegria boja, ens donin també les intuïcions més profundes del tràgic sentit de la vida.»*¹⁰³

Aquestes reflexions tenen una gran influència de l'obra de Schopenhauer, concretament del llibre d'aforismes *Parerga i Paralipomena*. A l'últim capítol del llibre, *De les diferències de les edats de la vida*, el filòsof alemany exposa com amb el temps va canviant el temperament de les persones. La infància és per a Schopenhauer l'edat de la comprensió intuitiva o perceptual de la realitat, on es desenvolupa una visió poètica de

¹⁰⁰ THOREAU, Henry David. *Walden [Walden; or Life in the Woods, 1854]*. Barcelona: Parsifal Ediciones, 1989, pàg. 21

¹⁰¹ SINEY, P. Adams. *Op. cit.* 2002, pàg. 339

¹⁰² SINEY, P. Adams. *Op. cit.* 2002, pàg. 339

¹⁰³ MEKAS, Jonas. "Notes on Same New Movies and Happiness". Dins: *Film Culture*, agost 1965, pàg. 18-19

les coses. Durant la joventut es busca la felicitat i s'estableix l'enfrontament amb la realitat mentre que a la maduresa és quan s'assimila la infelicitat¹⁰⁴.

Aquesta posició neoromàntica esdevé contradictòria amb el plantejament avantguardista i Mekas n'és conscient¹⁰⁵. Tot i així aprofundeix més en els records d'infantesa i la utopia rural a *Reminiscences of a Journey to Lithuania*, on la seva Semeniškai natal esdevé aquest *locus amoenus* recordat sempre des de Nova York. Es tracta, per tant, d'escriure sobre la memòria i els records. A més aquest film té un significat especial ja que enregistra el primer viatge a Lituània que van fer Jonas i Adolfas Mekas després del seu exili.

A la pel·lícula es reflexiona, principalment, al voltant del temps i l'exili més enllà del que podria ser un documental de viatge o *travelogue*. A Mekas li interessa retornar als orígens i per fer-ho mostra l'indret on es troba, un Brooklyn en blanc i negre, als anys 50, durant els seus primers anys als Estats Units.



IMATGE 24. Fotograma de Brooklyn a *Reminiscences of a Journey to Lithuania*

Aquestes imatges de Nova York, enregistrades quasi vint anys enreres del seu muntatge, són imperfectes, no estan en bon estat i això aporten al film una aura especial. Aquestes són les primeres impressions de Jonas Mekas dels carrers de Nova York.

¹⁰⁴ Vegeu SCHOPENHAUER, Arthur. *Parerga y paralipòmena. Tomo 1* [*Parerga und Paralipomena. Kleine philosophische Schriften*, 1851]. Madrid: Trotta, 2006

¹⁰⁵ MEKAS, Jonas. *Op. cit.* 1965, pàg. 19

«Apunta així el tema recurrent de la pel·lícula: l'estranyesa davant d'un paisatge urbà tan aliè a aquell del qual va ser arrencat per la força durant la seva joventut, unit a la càrrega d'oxígen espiritual que la natura, qualsevol natura, té per revivre aquest passat arravatat. Res més allunyat d'una simfonia urbana.»¹⁰⁶

Mekas introdueix el punt subjectiu, com feia a *Walden*, a través dels intertítols i comentaris en *voice over*. Per altra banda, el que aconsegueix aportar realisme i espontaneïtat a la cinta són precisament els personatges que apareixen pels carrers de la ciutat, de vegades molestos pel fet de ser enregistrats. Malgrat, però, que mirar a càmera pugui considerar-se un trencament del pacte ficcional¹⁰⁷, el que s'aconsegueix en aquest cas, quan els nens o vianants observen l'objectiu, és captar un gest en absolut deliberat ni preparat que reflecteix un sentiment espontani i real com és el rebuig cap a una càmera.

A *Reminiscences of a Journey to Lithuania*, Jonas Mekas dedica un temps a recordar com va trobar la seva càmera Bolex i a continuació es remunta a la Segona Guerra Mundial i exposa la seva condició d'exiliat. Aquest exili és recordat pels elements de la naturalesa a Nova York, que li fan recordar la seva Lituània natal. Aquests elements impressionistes es basen en l'associació d'idees, de la mateixa manera que en un moment donat convina imatges d'ell mateix passejant amb Adolfas i dos nens que caminen de forma similar. Al llarg del film manté, per tant, una conuinació d'elements passats i presents que ja són passat.

A la segona part de *Reminiscences of a Journey to Lithuania*, Mekas introdueix mirades, *glimpses*, que es basen en les imatges enregistrades durant el seu viatge a Lituània. Comença amb imatges enregistrades a través d'un cotxe i el moviment provoca una mena d'explosió de colors dels camps i la natura.

¹⁰⁶ SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. *Op. cit.* 2004, pàg. 214

¹⁰⁷ Vegeu BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *El arte cinematográfico [Film Art. An introduction]*, 1979]. Barcelona: Paidós, 1995

En un d'aquests *glimpses* pren protagonisme la mare de Mekas, Elzbieta, una senyora gran d'un petit poble camperol que feia vint-i-cinc anys que no veia els seus fills Jonas i Adolfas.

«En les arrugues que ostenta el cos d'aquesta anciana viu com en cap altre lloc la distància irreparable respecte al passat i la càmera la registra amb una tendresa distant, continguda, però sense renunciar a l'alegria de saber-se davant d'una precària i certament darrera recuperació.»¹⁰⁸



IMATGES 25 – 33. Seqüència de plans de la mare de Jonas Mekas a *Reminiscences of a Journey to Lithuania*

Com la mare de Jonas, van apareixen diferents personatges, vells coneguts que parlen i es relacionen amb el cineasta. D'aquesta manera el film aconsegueix la forma de *home movie*, incrementat per l'ús del so directe del qual se serveix en diverses ocasions.

Durant el film i especialment en aquesta part en què Mekas és a Lituània es planteja la qüestió del temps, els records de la postguerra viscuda per la seva mare, el retorn a la pàtria després de l'exili i l'envelliment, tant el propi com el dels éssers estimats.

¹⁰⁸ SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. *Op. cit.* 2004, pàg. 215

A la tercer i última de les parts del film es canvia d'escenari, en aquest cas la ciutat de Viena, on els germans Mekas van estar-se abans de marxar als Estats Units i van treballar en una fàbrica. Mekas mostra els llocs que van recórrer en aquella època com dobles del passat. Repassa també amb el cineasta Peter Kubelka els indrets que havien estat arrassats abans de la invasió nazi: la mansió de Wittgenstein, el castell de Herman Nitsch... fins que Viena crema literalment. D'això es pot extreure una visió pessimista envers la capital austríaca no només pel fet que en un passat abraçés el nazisme sinó Viena com a símbol de la vella Europa, portadora d'uns valors conservadors. Es tracta, en definitiva, d'una terra que no va acollir al cineasta i és aquí, amb l'incendi d'un antic mercat, on Mekas decideix tancar les seves *reminiscences*.

4.2.4. *Lost, Lost, Lost* (1976)

La següent pel·lícula analitzada ha estat, *Lost, Lost, Lost* (1976), un film compost per sis *reels* d'aproximadament mitja hora cadascun, muntats a partir de material pres per Mekas entre 1949 i 1963. Aquest film és d'un gran interès pel fet de documentar la contracultura dels anys 50 a Nova York i alhora el desenvolupament cinematogràfic de Mekas. Es tracta d'una recreació autobiogràfica del període que comença quan el cineasta arriba als Estats Units i es desenvolupa fins la seva participació dins de l'àmbit de l'*underground* estatunidenc.

Cadascun dels *reels* segueix una temàtica o idees determinades. Al primer i segon *reel* tracten sobre la vida de Jonas durant els primers anys a Brooklyn i mostren la comunitat immigrant lituana, la seva vida i esforços per adaptar-se al nou país. Es mostra alhora la voluntat de Mekas de deixar Brooklyn i anar a viure a Manhattan. El tercer i quart *reel* aprofundeixen en la vida de Mekas a Manhattan, a Orchard Street i East 13th Street. Allà es realitza la primera aproximació per part del cineasta als poetes de Nova York (Gingsberg, LeRoy Jones i d'altres autors llegint *The Living Theatre*) i grups de cinema (Robert Frank enregistrant *The Sin of Jesus*). A més, s'inclouen imatges de protestes

polítics i la primera vaga mundial per la pau. Al cinquè *reel* s'inclou una sèrie de Haikus rodats a Vermont, *Rabbit Shit Haikus*, imatges del rodatge del film d'Adolfas Mekas, *Hallelujah the Hills* (1963), a Nova York, i situacions de la Film-Makers' Cooperative. El sisè i darrer *reel* conté imatges d'un dels seminaris Flaherty, excursions al camp i s'incorpora un fragment de Ken Jacobs. Aquest últim *reel* mostra, a diferència dels altres, una certa alegria per part de Jonas Mekas, que a la resta de *reels* ha mostrat i reflexionat sobre la seva condició d'exiliat i la seva sensació de desplaçament dins de la societat.

IMATGE 34. Allen Ginsberg a *Lost, Lost, Lost*IMATGE 35. George Maciunas, cineasta i immigrant lituà a *Lost, Lost, Lost*

Lost, Lost, Lost representa un nexa entre allò autobiogràfic en la literatura i en allò cinematogràfic. Qui planteja la relació entre aquests dos àmbits és Alan Williams, que relaciona el film de Mekas amb l'esperit de Montaigne i una mena d'examen de

consciència¹⁰⁹. Així doncs, es podria traçar un recorregut que comencés en els *Assajos* de Montaigne a finals del segle XVI i passés per Nietzsche, Adorno i Barthes fins arribar al cineasta lituà.

Hi ha quatre característiques de la forma assaig, marcada per la seva complexitat, que també poden trobar-se a *Lost, Lost, Lost*. Aquestes són la digressió, la fragmentació, la repetició i la dispersió¹¹⁰. En aquest context de l'assaig, Mekas desenvolupa una representació de la realitat a través de la seva subjectivitat.

«El caràcter reflexiu del film, la seva voluntat d'un propi anàlisi, ens retorna al territori assagístic. Si bé totes les pel·lícules documentals conserven un interès en algun lloc del món exterior –enregistrar i amb menys freqüència interrogar, de vegades amb la intenció de persuadir i amb més o menys atenció a les qüestions formals– la mirada de l'assagista es dibuixa cap a l'interior amb la mateixa intensitat.»¹¹¹

Es tracta de parlar de la societat, en un context determinat, de l'individu dins d'aquesta societat i del *jo* subjectiu a través d'episodis i sense un fil narratiu necessari. En aquest film es juga, per tant, amb els records i els dona materialitat i és per això, tal com exposa Català que...

«...les formes que una vegada havien estat realitat i després imatge, són ara, en el moment en què Mekas les recomposa, records o imatges en segon grau. Però aquest treball del memorista no acaba en si mateix, ja que està sent filmat, convertit en unes altres imatges de les quals només l'espectador és plenament conscient. Les imatges-record

¹⁰⁹ Vegeu WILLIAMS, Alan. "Diaries, Notes and Sketches – Volume I ('Lost, Lost, Lost')". Dins: *Film Quarterly*, vol. 30, número 1, 1976, pàg. 60-62

¹¹⁰ Vegeu RENOV, Michael. "*Lost, Lost, Lost*: Mekas as Essayist". Dins: *To Free the Cinema*. Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1992, pàg. 215-239

¹¹¹ *Ibid.*, pàg. 234

de Mekas estan sent transformades pel mateix Mekas, però aquest procés de transformació deixa un punt cec que resol l'espectador, encara que només és si l'espectador s'implica en la mateixa superfície de l'enunciació, passant a formar part de la mateixa ja que en el cas contrari el fenomen seguirà estant compostat només per dues experiències diferents que es comuniquen, objectivament, a distància.»¹¹²

Lost, Lost, Lost es tracta d'un film dolorós, en què Mekas documenta la seva experiència lluny de la seva llar, en un refugi que és la ciutat i on es crea una nova pàtria. De fet, anys més tard Jonas Mekas presentaria *Birth of a Nation* (1997) on el cinema independent es presenta com una nació en què es troben famílies, germans i germanes¹¹³.

Malgrat, però, aquest dolor hi ha una voluntat d'estetització de la vida quotidiana la qual cosa proporciona una base ètica al treball autobiogràfic de l'artista. I la posada en escena es fa a través d'una iconografia, principalment, romàntica com són les esglésies, el camp com a *locus amoenus* –metàfora de la seva Lituània natal– i la música. Cal destacar l'ús de l'overtura de l'òpera de *Parsifal* de Richard Wagner que, de forma similar a com feia el compositor alemany, fa servir a mode de *leitmotiv* per definir, en aquest cas concretament, un estat emocional de benestar i alegria.

¹¹² CATALÀ, Josep M. "Film-ensayo y vanguardia". Dins: *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra, 2005, pàg.152

¹¹³ Vegeu ALGARÍN NAVARRO, Francisco; GARCÍA DE VILLEGAS, Félix; MONTIANO, Marta. "Ritmos y notas. Entrevista con Jonas Mekas". Dins: *Revista Lumière*, 2011, pàgs. 171-178. Recurs online <http://www.elumiere.net/numeros_pdf/Lumiere_num3.pdf> (darrera consulta 22 d'abril del 2014)

4.2.5. Cinema i vida

Al llarg d'aquests quatre films, i com s'ha exposat, Mekas desenvolupa un llenguatge propi, abandonat la posada en escena convencional de *Guns of the Trees* per revelar la veritat a través de l'espontaneïtat del diari filmat i assaig filmic (*Walden*, *Reminiscences of a Journey to Lithuania* i *Lost, Lost, Lost*). Malgrat la diversitat de les imatges de les seves pel·lícules –del material sensible utilitzat– l'ús i concepció de la càmera canvia de forma notable. Inicialment, encara que es tractés de càmera en mà, aquesta emula la tècnica d'estudi. Això es veu superat i abandona progressivament aquesta rigidesa del llenguatge cinematogràfic quasi industrial i, juntament amb les preses que esdevenen més breus, la càmera aconsegueix molta més mobilitat, quasi com un gest d'escriptura manual. Als seixanta, ja es poden trobar ràfegues de colors i frames únics amb un moviment de càmera frenètic i irregular. Així doncs, els dos elements claus en l'estil de Mekas són la presa com a investigació a temps real d'una escena única –els *glipses* a *Reminiscences of a Journey to Lithuania*– i el ràpid *frame* independent, sense la continuïtat dels altres. Totes dues característiques són conseqüència de «l'ús de la càmera com a agent dinàmic de la visió abans que l'encarregada d'enregistrar una percepció independentment establerta»¹¹⁴.

El respecte envers la realitat captada és també un punt destacable ja que la imatge que es capta és la imatge que es projecta. Això vol dir que tot el material que es veu als films és exactament com l'ha captat la càmera, no hi ha manera de modificar ni editar el material filmic¹¹⁵.

Es tracta, en definitiva, de fer veritables films, pel·lícules que parteixen de la profunditat de l'esperit humà.

¹¹⁴ JAMES, David E. *Op. cit.* 1989, pàg. 109

¹¹⁵ Vegeu Diversos Autors. *Film-Makers' Cooperative Catalogue No. 6*. Nova York: Film-Makers' Cooperative, 1975, pàg. 178

«Volem retornar-lo a l'interior (a l'ésser humà, a l'espectador i al cineasta), a la seva petita habitació, fer-lo retornar a casa seva. Els nostres films són ampliacions del batec del nostre cor, de la nostra energia vital, dels nostres ulls (...) És un renaixement espiritual que s'està difonent entre nosaltres i és gràcies als artistes que en aquesta nova era es parla amb les seves primeres veus, per la seva intuïció d'eternitat, que es comunica amb nosaltres i ofereix nous sentiments.»¹¹⁶

És per això que el diari filmat i els assajos filmics són els gèneres idonis per desenvolupar aquest plantejament, ja que el cinema entès per Mekas està totalment vinculat amb la mateixa experiència del viure. Cine i vida són dos elements inseparables.

Aquesta pràctica del diari filmat tenen origen a les *home movies* dels anys seixanta però que en definitiva tenen el mateix esperit que els primers films dels germans Lumière (escenes domèstiques, situacions quotidianes, àmbits familiars o d'amistats, etc.). Abans dels seixanta, però, autors com Man Ray o James Broughton, amb la seva *Mother's Day* (1948), ja desenvolupaven aquestes propostes al voltant d'aquesta temàtica. També Maya Deren, amb les pel·lícules realitzades amb el seu cercle d'amistats segueixen aquest camí, com el grup de dadaistes i surrealistes, amb Hans Richter al capdavant amb films com *Dreams that Money Can Buy* (1947), *8 x 8. A Chess Sonata in 8 Movements* (1957) i *Dadascope* (1961), on col·laboraven figures com Marcel Duchamp, Jean Cocteau, Man Ray, John Cage i Fernand Léger, entre d'altres. Tot i així, el film que marca un punt de partida a aquest plantejament autobiogràfic és *Notebook* (1961), de Marie Menken, que d'una forma conscient segueix amb la tradició romàntica del gènere i la narració de l'experiència en primera persona.

¹¹⁶ MEKAS, Jonas. "Where Are We – The Underground?". Dins: *The New American Cinema*. Nova York: Dutton, 1967, pàg. 20-21

4.3. Realitat interior i exterior

Els diaris filmats, els quals veurien les seves primeres traces al cinema *amateur*, permeten a l'autor que els desenvolupa una capacitat d'expressar la seva intimitat, a través de les formes cinematogràfiques. Aquests diaris filmats donen com a resultat un cinema intimista, autobiogràfic, amb un plantejament darrere de la qüestió de la subjectivitat i com aquesta s'inscriu als fotogrames del film.

«La visió en primera persona, el testimoni i l'experiència d'allò viscut i filmat, així com la reivindicació d'un espai per a la intimitat o allò privat en contraposició amb l'àmbit públic són alguns dels aspectes que aquest cinema cerca a través de formes tan diverses com diferents són els subjectes que el practiquen.»¹¹⁷

Mekas, com a subjecte que *practica* aquest tipus de cinema, concep la imatge com ens «fonamental, excitant i canviant com el mateix existir, coronant una forma d'entendre el món en la qual la vida consisteix en una creació d'imatges i adoptar una visió personal»¹¹⁸. Aquest cinema-vida tal com el concep Mekas es basa en el seu sentit ètic i la llibertat de l'individu creador davant d'un llenç en blanc. I l'*underground* o un cinema més poètic en quant a les formes cinematogràfiques és allò que dona més llibertat al cineasta a nivell general, i a Mekas particularment, en front dels films emmarcats dins del realisme social.

«No sabem què és l'home. No sabem què és el cinema. Per aquest motiu deixeu-nos estar completament oberts i anar en qualsevol direcció.»¹¹⁹

¹¹⁷ SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. *Op. cit.* 2004, pàg. 210

¹¹⁸ FERNÁNDEZ LABAYEN, Miguel. *Op. cit.* 2009, pàg. 128

¹¹⁹ MEKAS, Jonas. *Op. cit.*, 1960, pàg. 19

Com planteja Fernández Labayen, Jonas Mekas s'aparta de l'ontologia baziniana i s'apropa a la fenomenologia de Merleau-Ponty que, juntament amb la influència de Bergson, portarà al cineasta lituà a considerar «l'enquadrament com a cristal·lització de la realitat i revelador de la veritat fílmica i (...) l'experiència cinematogràfica com a experiència d'estar-en-el-món»¹²⁰.

Així doncs, l'obra de Mekas, i de forma específica després de *The Brig* (1964), pretén apropar l'espectador a l'experiència del viure a través de «reflexes, fragments d'objectes i gent, creant impressions fugaces d'objectes i moviments a l'estil de l'*action painting*»¹²¹, en un fluir constant d'imatges.

A partir de les teories perceptuals de Stan Brakhage, exposades a *Metaphors on vision*¹²², és quan Mekas es planteja la concepció de cinema total de Bazin i formula que el cinema de veritat no és més que el propi ésser humà¹²³.

«Stan Brakhage i Picasso també poden reivindicar una motivació realista per a les seves innovacions formals com a modes d'apropament fidel al mode en què podem percebre el món fora dels límits de les convencions socials i l'experiència rutinària.»¹²⁴

Aquest plantejament s'apropa a l'expressionisme en la mesura que hi ha una voluntat de transmetre de forma fidel un estat d'ànim determinat o un to a través de la forma cinematogràfica o pictòrica.

¹²⁰ FERNÁNDEZ LABAYEN, Miguel. *Op. cit.* 2009, pàg. 129

¹²¹ MEKAS, Jonas. *Op. cit.* 1975, 25 de juny de 1964

¹²² VEGEU BRAKHAGE, Stan. *Metaphors on vision*. Nova York: Film Culture, cop., 1963

¹²³ VEGEU MEKAS, Jonas. *Op. cit.* 1975, 25 de juny de 1964

¹²⁴ NICHOLS, Bill. *La representación de la realidad [Representing reality, 1991]*. Barcelona: Paidós, 1997, pàg. 224

Per a Brakhage, la filmografia del qual es basa en l'exploració del món interior, la utopia del cinema es realitza a través de la visió pura, alliberada del llenguatge, a partir d'una visió orientada a l'interior de la persona.

Aquest plantejament està en la línia de *Adieu au langage* (2014), de Jean-Luc Godard, on es presenta la impossibilitat de qualsevol llenguatge que es pugui compartir. En aquest sentit el gos representa els nivells de captació d'elements sensorials als quals les persones no podem arribar per aquesta configuració del món a través de signes i paraules.

Brakhage, per tant, no està interessat en el cinema com a reproducció d'una realitat visible encara que la última font d'imatges sigui el món visual.

«Només hi ha imatge a la visió, en el seu doble sentit, i la visió interior només s'assoleix mitjançant una ascesi de la visió exterior, que l'allibera del plecs erronis imposats pel llenguatge i per la ideologia de la possessió. Veure és tornar-se innocent davant d'allò que ens arriba als ulls, és veure-ho tot sempre per primera vegada, com un permanentment naixement. Només llavors pel·lícula serà una veritable visió poètica. Només llavors realitzarà aquest equilibri miraculós d'una representació fidel no només a les aparences sinó a les aparences incrementades per la sensació i el sentiment que produeixen en el jo, en el Jo de l'artista i, per aquesta via, en el Jo de tots.»¹²⁵

Brakhage i Mekas tenen punts d'unió com són el tractament de temes com la memòria i la subjectivitat i la defensa del cinema *amateur* com a mitjà d'expressió idoni per al cienasta. Tot i així, mentre que Brakhage aprofundeix en aquesta introspecció radical, Jonas Mekas no deixa mai de tractar l'intercanvi social, la relació entre persones de

¹²⁵ AUMONT, Jacques. *Op. cit.* 2004, pàg.72

diferents comunitats (immigrants lituans, artistes de l'*underground*...). En això es veu reflectida la importància de la memòria personal i com, malgrat l'evolució dels plantejaments teòrics i el rebuig d'algunes teories, hi ha present en l'obra de Mekas la voluntat de representar una realitat determinada.

5. Conclusions

Després d'uns primers passos en la direcció realista de Bazin, reflectida en els seus primers articles i de forma específica al de 1955, "The Experimental Film in America", deixa de banda aquest plantejament però si bé no l'abandona del tot, li serveix per aproximar-se a l'*underground*. Dins d'aquest moviment Jonas Mekas avança i desenvolupa el seu treball com a cineasta amb una mirada pròpia envers la realitat. Així doncs, es compleixen les hipòtesis plantejades en quant a l'evolució del seu posicionament teòric i les reminiscències d'elements realistes, vinculades a la representació de col·lectius i la *celebració de la bellesa de la Creació*¹²⁶.

El recorregut que s'ha traçat al llarg d'aquest treball, tal com es plantejava com a un dels objectius del treball, ens porta fins a un Jonas Mekas proper als plantejaments d'Edgar Morin encara que el cineasta lituà no porta a l'extrem la dualitat entre allò real i allò imaginari¹²⁷. Com apuntava Fernández Labayen, la lectura de l'avantguarda cinematogràfica que realitza Jonas Mekas «abat les portes del realisme ontològic a partir de la intuïció del subjecte»¹²⁸. És, per tant, la intuïció «aquesta mena de simpatia

¹²⁶ MEKAS, Jonas. "Antimanifiesto del centenario del cine". Dins: *Caimán Cuadernos de Cine*, nº 11 (62), desembre de 2012, pàg. 19

¹²⁷ Edgar Morin a *El cine o el hombre imaginario* contraposa en el cinema la realitat objectiva del món com la reflecteix la fotografia, i la visió subjectiva d'aquest món, com ho fa la pintura no realista. Morin, per tant, planteja: «el cinema participa dels dos universos, el de la fotografia i el de la pintura no realista, o més aviat els uneix sincrèticament. Respecta la realitat de la il·lusió òptica, mostra les coses separades i aïllades pel temps i l'espai, i aquest és el seu aspecte primer de cinematògraf, és a dir, de fotografia animada. (...) El cinema és, doncs, el món, però mig assimilat per l'esperit humà. És l'esperit humà, però projectat activament en el món, en el seu treball d'elaboració i de transformació de canvi i d'assimilació» MORIN, Edgar. *El cine o el hombre imaginario* [*Le cinéma ou l'homme imaginaire*, 1956]. Barcelona: Paidós, 2001, pàg. 182.

¹²⁸ FERNÁNDEZ LABAYEN, Miguel. *Op. cit.* 2009, pàg. 132

intel·lectual mitjançant la qual ens transportem a l'interior d'un objecte per coincidir en allò que té d'únic i, en conseqüència, d'inexpressable»¹²⁹.

Alhora, la visió de Mekas i la concepció del mitjà cinematogràfic es pot vincular a autors tan dispars com Robert Bresson i Jean-Marie Straub. Tant Jonas Mekas com Robert Bresson comparteixen una definició de l'art com a manifestació de la *veritat*. El cineasta francès ho planteja a les seves *Notes sur le cinématographe*:

*«Filmar és anar a la trobada. Res en allò inesperat que no sigui secretament esperat per tu.»*¹³⁰

Aquesta *trobada* es tracta de moments, espurneigs en què es revela la veritat de la realitat. El cinematògraf, per tant, és un mètode de descobriment en què «s'atrlen instants, espontaneïtat, frescor»¹³¹. Aquesta idea, però, que comparteixen Bresson i Mekas –encara avui dia de captar *breus espurnes* de realitat, de bellesa, etc.–, és molt propera a allò que André Bazin va denominar com la *transparència* del cinema.

Pel que fa a Jean-Marie Straub, tots dos cineastes comparteixen un profund respecte envers la realitat.

*«La concepció straubiana queda tensada entre dues exigències que podrien semblar contradictòries: presentar la realitat tal com és –en la seva naturalesa i història–, preservant-la de tota intervenció, inclosa la del cinema; al mateix temps, malgrat tot, fer sensibles totes les seves potencialitats, fins i tot les més recòndites (que sovint ho són per efecte de la repressió).»*¹³²

¹²⁹ BERGSON, Henri. *Introducción a la metafísica* [Introduction à la Métaphysique, 1903]. México D.F.: Porrúa, 2004, pàg. 3

¹³⁰ BRESSON, Rober. *Op. cit.* 1979, pàg.99

¹³¹ *Ibid.*, pàg. 23

¹³² AUMONT, Jacques. *Op. cit.* 2004, pàg.137

Aquest respecte absolut per la realitat, també tret característic de Roberto Rossellini, es fonamenta en la convicció que el cinema no pot tractar amb indiferència la realitat i que ha d'intentar extreure d'aquesta totes les seves possibilitats en un sentit ecològic ja que filmant «pot aflorar allò tel·lúric, que és possible sensibilitzar l'espectador i dirigir la seva atenció cap allò que succeeix en un fragment de natura»¹³³.

L'obra de Mekas, en definitiva, planteja un apropament –tant a nivell pràctic com teòric– als terrenys de frontera, entre la realitat i la ficció, i a la construcció d'una realitat a través de la mirada i la veu en primera persona. Un cinema que ofereix el més íntim d'un individu, les seves experiències, que són records però no per això menys reals.

Descobrir el món a través de la càmera, relacionar-se amb aquest món a través de la càmera. Enregistrar el dia a dia, les situacions quotidianes, la gent que passeja pels carrers, els amics reunits... Es tracta, al cap i a la fi, de conservar la vida i experiències viscudes. Això és el que fa Jonas Mekas: donar materialitat a aquesta vida que passa, que fuig, de manera que romangui en el present i es conservi en un futur, com a testimoni de l'existència d'una persona, d'un col·lectiu de persones, que han estat vivint durant un temps al món.

¹³³ *Ibid.*, pàg. 83

6. Bibliografia i filmografia

6.1. Bibliografia

6.1.1. Monografies i articles sobre Jonas Mekas

ALCOZ, Albert. “Walden de Henry David Thoreau y Jonas Mekas”. Dins: *Blogs&docs*, 3 d’abril del 2008; <<http://www.blogsandocs.com/?p=100> > (darrera consulta 7 de maig del 2014).

ALGARÍN NAVARRO, Francisco; GARCÍA DE VILLEGAS, Félix; MONTIANO, Marta. “Ritmos y notas. Entrevista con Jonas Mekas”. Dins: *Revista Lumière*, 2011, pàgs. 171-178. Recurs online <http://www.elumiere.net/numeros_pdf/Lumiere_num3.pdf> (darrera consulta 22 d’abril del 2014).

ARBASINO, Alberto. *Entre el underground y el “off-off”*. Barcelona: Anagrama, 1970.

FERNÁNDEZ LABAYEN, M. “Jonas Mekas y el problema de la verdad: reflexiones críticas en torno a lo real”. Dins: *Puntos de vista. Una mirada poliédrica a la historia del cine*. Barcelona: Editorial UOC, 2009.

HOBERMAN, J. “The Forest and *The Trees*”. Dins: *To Free the Cinema: Jonas Mekas and the New York Underground*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1992.

JAMES, David. E. “Making Us More Radiant: Jonas Mekas”. Dins: *Allegories of Cinema. American Film in the Sixties*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1989.

JAMES, David E. "Film Diary/Diary Film: Practice and Product in *Walden*". Dins: *To Free the Cinema: Jonas Mekas and the New York Underground*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1992.

LOSILLA, Carlos. "Del presente convertido en memoria". Dins: *Caimán Cuadernos de Cine*, nº 11 (62), desembre de 2012.

LUCCA, Violet. "Releyendo a Jonas Mekas. Una escritura vitriólica y delicada". Dins: *Caimán Cuadernos de Cine*, nº 11 (62), desembre de 2012.

PRUITT, John. "Jonas Mekas: A European Critic in America". Dins: *To Free the Cinema: Jonas Mekas and the New York Underground*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1992.

RENOV, Michael. "*Lost, Lost, Lost*: Mekas as Essayist". Dins: *To Free the Cinema*. Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1992.

RENOV, Michael. "*Lost, Lost, Lost*: The Documentary Poetics of Jonas Mekas". Dins: *To Free the Cinema: Jonas Mekas and the New York Underground*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1992.

REVIRIEGO, Carlos. "En el país del cine: Entrevista a Jonas Mekas". Dins: *Cahiers du cinéma España*, núm. Extra 9, 2009.

RUOFF, Jeffrey K. "Home Movies of the Avant-Garde: Jonas Mekas and the New York Art World". Dins: *To Free the Cinema: Jonas Mekas and the New York Underground*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1992.

SITNEY, P. Adams. "Jonas Mekas. Incesante vitalidad". Dins: *Caimán Cuadernos de Cine*, nº 11 (62), desembre de 2012.

TURIM, Maureen. “Reminiscences, Subjectivities, and Truths”. Dins: *To Free the Cinema: Jonas Mekas and the New York Underground*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1992.

WILLIAMS, Alan. “Diaries, Notes and Sketches – Volume I (‘Lost, Lost, Lost’)”. Dins: *Film Quarterly*, vol. 30, número 1, 1976.

6.1.2. Llibres i articles de Jonas Mekas

MEKAS, Jonas. “Editorial”. Dins: *Film Culture*, nº1, gener de 1955.

MEKAS, Jonas. “The Experimental Film in America”. Dins: *Film Culture*, nº3, maig-juny de 1955.

MEKAS, Jonas. “Cinema of the New Generation”. Dins: *Film Culture*, nº21, estiu de 1960.

MEKAS, Jonas. “Le nouveau cinéma américain. Tendances et climat”. Dins: *Cahiers du cinéma*, nº108, juny de 1960.

MEKAS, Jonas. “Notes on the New American Cinema”. Dins: *Film Culture*, nº24, 1962.

MEKAS, Jonas. “Notes on Same New Movies and Happiness”. Dins: *Film Culture*, agost 1965.

MEKAS, Jonas. “Where Are We – The Underground?”. Dins: *The New American Cinema*. Nova York: Dutton, 1967.

MEKAS, Jonas. *Diario de cine: el nacimiento del nuevo cine americano* [Movie Journal: The Rise of a New American Cinema, 1972]. Madrid: Fundamentos, 1975.

MEKAS, Jonas. *Ningún lugar adonde ir* [I had Nowhere to Go, 1991]. Buenos Aires: Caja Negra, 2008.

MEKAS, Jonas. “Antimanifiesto del centenario del cine”. Dins: *Caimán Cuadernos de Cine*, nº 11 (62), desembre de 2012.

6.1.3. Bibliografia general

ASTRUC, Alexandre. *Du stylo à la caméra et de la caméra au stylo. Écrits (1942-1984)*, París: L'Archipel, 1992.

AUMONT, Jacques. *Las teorías de los cineastas* [Les théories des cinéastes, 2002]. Barcelona: Paidós, 2004.

BARTHES, Roland. *La cámara lúcida* [La chambre claire. Note sur la photographie, 1980]. Mallorca: Lleonard Muntaner Editor, 2007.

BAUDELAIRE, Charles. *El pintor de la vida moderna* [Le Peintre de la vie moderne, 1863]. San Lorenzo del Escorial: Langre, cop., 2008.

BAUMAN, Zygmunt. “Arte, muerte y postmodernidad” [“On Art, Death and Postmodernity, and What They Do To Each Other”, 1998]. Dins: *Arte, ¿líquido?* Madrid: Ediciones sequitur, 2007.

BAZIN, André. *¿Qué es el cine?* [Qu'est-ce que le Cinéma?, 1958]. Barcelona: Rialp, 1991.

BERGSON, Henri. *Introducción a la metafísica* [*Introduction à la Métaphysique*, 1903]. México D.F.: Porrúa, 2004

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *El arte cinematográfico* [*Film Art. An introduction*, 1979]. Barcelona: Paidós, 1995.

BRAKHAGE, Stan. *Metaphors on vision*. Nova York: Film Culture, cop., 1963

BRAKHAGE, Stan. “Defense de l’amateur”. Dins: *Le je filmé*, París: Centre Georges Pompidou, 1997.

BRESSON, Robert. *Notas sobre el cinematógrafo* [*Notes sur le cinématographe*, 1975]. México D.F.: Biblioteca Era, 1979.

CATALÀ, Josep M. “Film-ensayo y vanguardia”. Dins: *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra, 2005.

CUEVAS, Efrén. “Diálogo entre el documental y la vanguardia en clave autobiográfica”. Dins: *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra, 2005.

DELEUZE, Gilles. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I* [*L’image-mouvement. Cinéma I*, 1983]. Barcelona: Paidós, 1984.

Diversos Autors. *Film-Makers’ Cooperative Catalogue No. 6*. Nova York: Film-Makers’ Cooperative, 1975.

EMERSON, Ralph Waldo. *Obra ensayística* [1836-1850], Valencia: Artemisa Ediciones, 2010.

FERNÁNDEZ LABAYEN, Miguel. “Pensar el cine. Un repaso histórico a las teorías cinematográficas”. Dins: *Portal de la Comunicación InCom-UAB*, 2008; <<http://portal.incom.uab.es>>

www.portalcomunicacion.com/lecciones_det.asp?id=39> (darrera consulta 2 d'abril del 2014).

FONT, Domènec. *Paisajes de la modernidad*. Barcelona: Paidós, 2002.

JAMES, David E. "Andy Warhol: The Producer as Autor". Dins: *Allegories of Cinema. American Film in the Sixties*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1989.

JAMES, David E. "Film and the Beat Generation". Dins: *Allegories of Cinema. American Film in the Sixties*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1989.

JAMES, David E. "Underground Cinema". Dins: *Allegories of Cinema. American Film in the Sixties*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1989.

KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán* [*From Caligari to Hitler. A psychological history of the german film*, 1947]. Barcelona: Paidós, 1995.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Sentido y sinsentido* [*Sens et Non-Sens*, 1948]. Barcelona: Península, 2000.

MORAN, James M. "Cine doméstico, *amateur* y de vanguardia: modos de distinción". Dins: *La casa abierta. El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*. Madrid: Documenta Madrid, 2010.

MORIN, Edgar. *El cine o el hombre imaginario* [*Le cinéma ou l'homme imaginaire*, 1956]. Barcelona: Paidós, 2001.

NICHOLS, Bill. *La representación de la realidad* [*Representing reality*, 1991]. Barcelona: Paidós, 1997

QUINTANA, Àngel. *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*. Barcelona: Acantilado, 2003.

REYNOLDS, David S. *Walt Whitman's America: A Cultural Biography*. Nova York: Vintage Books, 1995.

ROSSELLINI, Roberto. *El cine revelado* [*Le cinéma révélé*, 1984]. Barcelona: Paidós, 2000.

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. *Cine y vanguardias artísticas. Conflictos, encuentros, fronteras*. Barcelona: Paidós, 2004.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Parerga y paralipómena. Tomo 1* [*Parerga und Paralipomena. Kleine philosophische Schriften*, 1851]. Madrid: Trotta, 2006.

SITNEY, P. Adams. "Structural Films". Dins: *Film Culture*, nº47, estiu de 1969.

SITNEY, P. Adams. *Film Culture Reader*. Nova York: Praeger, 1970.

SITNEY, P. Adams. "Recovered Innocence". Dins: *Visionary Film. The American Avant-garde (1943-2000)*. Nova York: Oxford University Press, 2002.

SITNEY, P. Adams. "Ritual and Nature". Dins: *Visionary Film. The American Avant-garde (1943-2000)*. Nova York: Oxford University Press, 2002.

SITNEY, P. Adams. "Structural Film". Dins: *Visionary Film. The American Avant-garde (1943-2000)*. Nova York: Oxford University Press, 2002.

SONTAG, Susan. *Davant el dolor dels altres* [*Regarding the Pain of Others*, 2003]. Barcelona: Proa, 2003.

STAM, Robert. *Teorías del cine. Una introducción* [*Film Theory: An Introduction*, 2000]. Barcelona: Paidós, 2001.

THOREAU, Henry David. *Walden* [*Walden; or Life in the Woods*, 1854]. Barcelona: Parsifal Ediciones, 1989.

WHITMAN, Walter. *Song of myself* [1892]. Boston: Shambhala, 1993.

6.2. Filmografia

6.2.1. Filmografia de Jonas Mekas

Filmografia de Jonas Mekas, ordenada cronològicament fins al maig del 2014.

Guns of the Trees (1961), 75 min.

Film Magazine of the Arts (1963), 20 min.

The Brig (1964), 68 min.

Award Presentation to Andy Warhol (1964), 12 min.

Report from Millbrook (1966), 12 min.

Walden (Diaries, Notes and Sketches) (1969), 3h.

Hare Krishna (1966), 4 min.

Notes on the Circus (1966), 12 min.

Cassis (1966), 4 min.

The Italian Notebook (1967), 15 min.

Time and Fortune Vietnam Newsreel (1968), 4 min.

Reminiscences of a Journey to Lithuania (1972), 82 min.

Lost, Lost, Lost (1976), 2h 58 min.

In Between: 1964-8 (1978), 52 min.

Notes for Jerome (1978), 45 min.

Paradise Not Yet Lost (aka Oona's Third Year) (1979), 96 min.

Self-Portrait (1980), 20 min.

Street Songs (1966/1983) 10 min.

He Stands in a Desert Counting the Seconds of His Life (1969/1985), 2h 30 min.

Scenes from the Life of Andy Warhol (1990), 35 min.

A Walk (1990), 58 min.

Mob of Angels: Baptism (1990), 61 min.

Mob of Angels at St. Ann (1991), 60 min.

Dr. Carl G. Jung or Lapis Philosophorum (1991), 29 min.

Quartet Number One (1991), 8 min.

Zefiro Torna or Scenes from the Life of George Maciunas (1992), 34 min.

The Education of Sebastian or Egypt Regained (1992), 6h.

Imperfect 3-Image films (1995), 6 min.

On My Way to Fujiyama (1995), 25 min.

Happy Birthday to John (1996), 24 min.

Cinema is Not 100 Years Old (1996), 4 min.

Memories of Frankenstein (1996), 95 min.

Letters to Friends (1997), 1h 28 min.

Birth of a Nation (1997), 85 min.

Symphony of Joy (1997), 1h 15 min.

Scenes from Allen's Last Three Days on Earth as Spirit (1997), 67 min.

Letter from Nowhere (1997), 75 min.

Song of Avignon (1998), 5 min.

Laboratorium Anthology (1999), 63 min.

This Side of Paradise (1999), 35 min.

Notes on the Factory (1999), 64 min.

Notes on Film-Makers' Cooperative (1999), 40 min.

Autobiography of a Man Who Carried his Memory in his Eyes (2000), 53 min.

As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty (2000), 4h 48 min.

Mozart & Wien and Elvis (2000), 3 min.

Silence, Please (2000), 6 min.

Requiem for a Manual Typewriter (2000), 19 min.

Remedy for Melancholy (2000), 20 min.

Letter to Penny Arcade (2001), 14 min.

Ein Märchen (2001), 6 min.

Ar Buvo Karas? (2002), 2h 28 min.

Mysteries (1996/2002), 34 min.

Williamsburg, Brooklyn (1949/2002), 15 min.

Travel Songs 1967-1981 (2003), 28 min.

Letter from Greenpoint (2004), 80 min.

Notes on Utopia (2005), 55 min.

Father and Daughter (2005), 4 min, 30 seg.

Notes on an American Film Director at Work: Martin Scorsese (2005), 1h 20 min.

Scenes from the Life of Hermann Nitsch (2005), 58 min.

First Forty (2006). Quaranta films curts, fent servir preses dels seus primers anys reeditats per a internet i instal·lacions.

365 Day Project (2007). 365 films curts, un per dia al llarg de tot l'any 2007.

Lithuania and the Collapse of the USSR (2008), 4h 49 min.

I Leave Chelsea Hotel (2009), 4 min.

Sleepless Nights Stories (2011), 114 min.

My Paris Movie (2011), 2h 39 min.

My Bars Bar Movie (2011), 86 min.

Correspondences: José Luis Guerin and Jonas Mekas (2011), 99 min.

Re: George Maciunas and Fluxus (2011), 87 min.

Mont Ventoux (2011), 3 min.

Happy Easter Ride (2012), 18 min.

Reminiszenzen aus Deutschland (2012), 25 min.

Out-takes from the Life of a Happy Man (2012), 68 min.

6.2.2. Filmografia general citada

Filmografia citada durant el treball ordenada alfabèticament.

8 x 8. A Chess Sonata in 8 Movements. Hans Richter, Marcell Duchamp, Jean Cocteau. 1957

À bout de souffle. Jean-Luc Godard. 1960

Adieu au langage. Jean-Luc Godard. 2014

Anémic Cinéma. Marcel Duchamp. 1925

Ballet Mécanique. Fernand Léger. 1924

Dadascope. Hans Richter. 1961

Das Cabinet des Dr. Caligari. Robert Wiene. 1920

Dreams that Money Can Buy. Hans Richter. 1947

Eat. Andy Warhol. 1963

Emak Bakia. Man Ray. 1926

Empire. Andy Warhol. 1964

Europa '51. Roberto Rossellini. 1952

Fireworks. Kenneth Anger. 1947

Haircut. Andy Warhol. 1963

Hallelujah the Hills. Adolfas Mekas. 1963

Inaguration of the Pleasure Dome. Kenneth Anger. 1966

La Règle du jeu. Jean Renoir. 1939

Le beau Serge. Claude Chabrol. 1959

Le Sang d'un Poète. Jean Cocteau. 1930

Les cousins. Claude Chabrol. 1959

Meshes of the Afternoon. Maya Deren. 1943

Notebook. Marie Menken. 1961

Paris nous appartient. Jacques Rivette. 1960

Pierrot le fou. Jean-Luc Godard. 1965

Pull My Daisy. Robert Frank, Alfred Leslie. 1960

Roma città aperta. Roberto Rossellini. 1945

Shadows. John Cassavetes. 1959

Sleep. Andy Warhol. 1963

Stromboli terra di Dio. Roberto Rossellini. 1950

Swain. Gregory Markopoulos. 1950

The Chelsea Girls. Andy Warhol. 1966

The Way to Shadow Garden. Stan Brakhage. 1955

The Sin of Jesus. Robert Frank. 1961

Tirez sur le pianiste. François Truffaut. 1960

Triptych in Four Parts. Larry Jordan. 1958

Viaggio in Italia. Roberto Rossellini. 1954